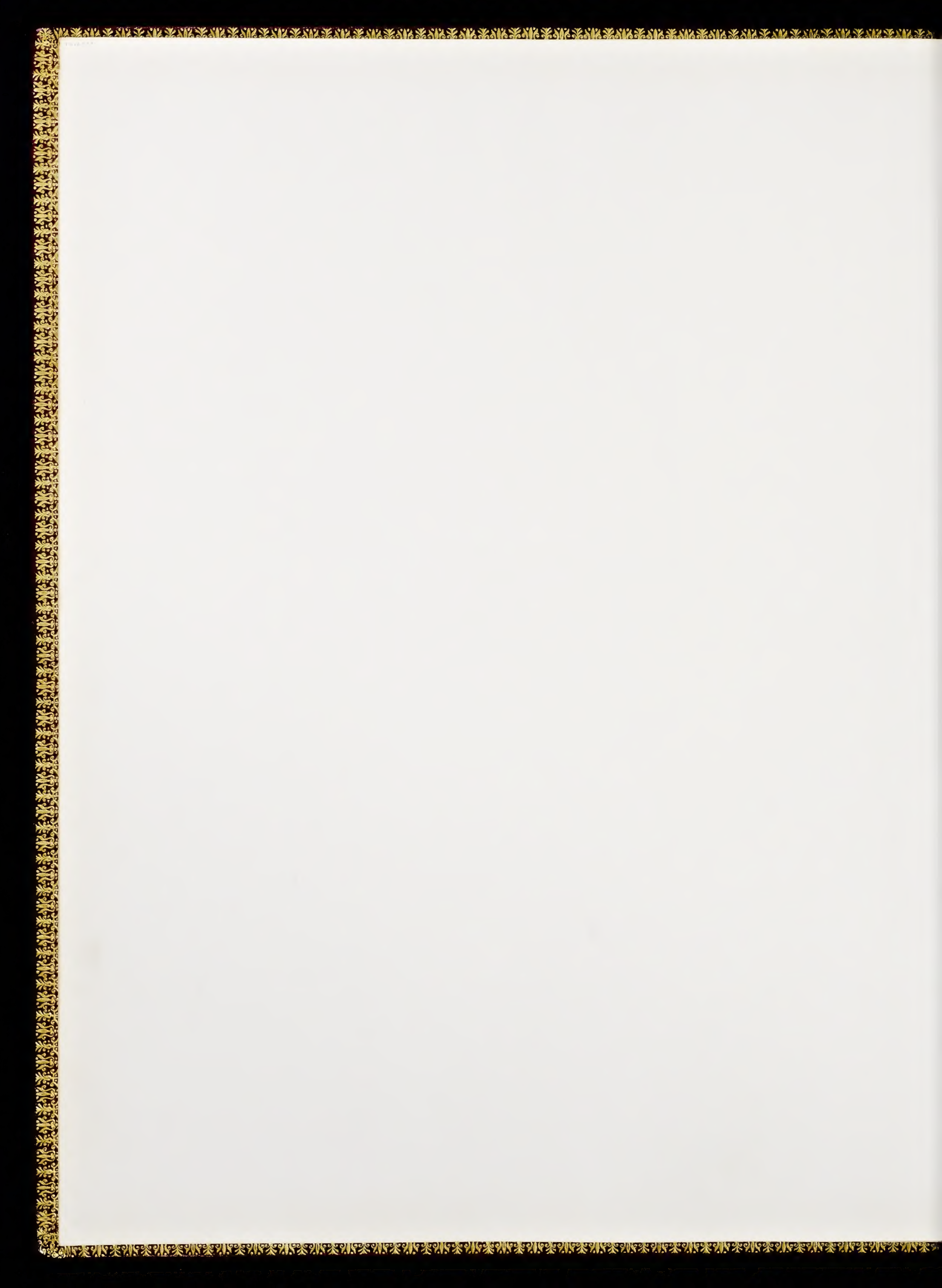
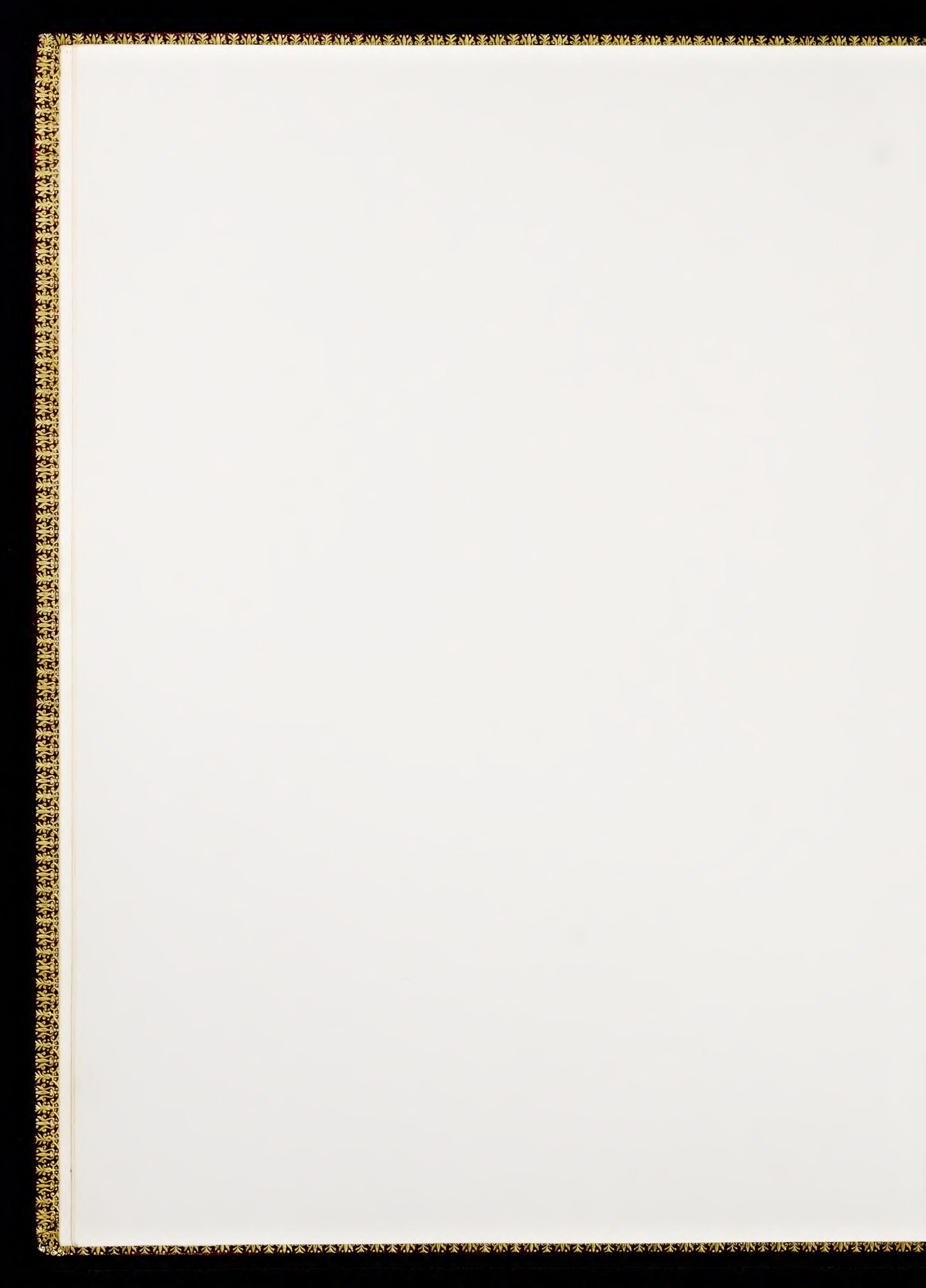








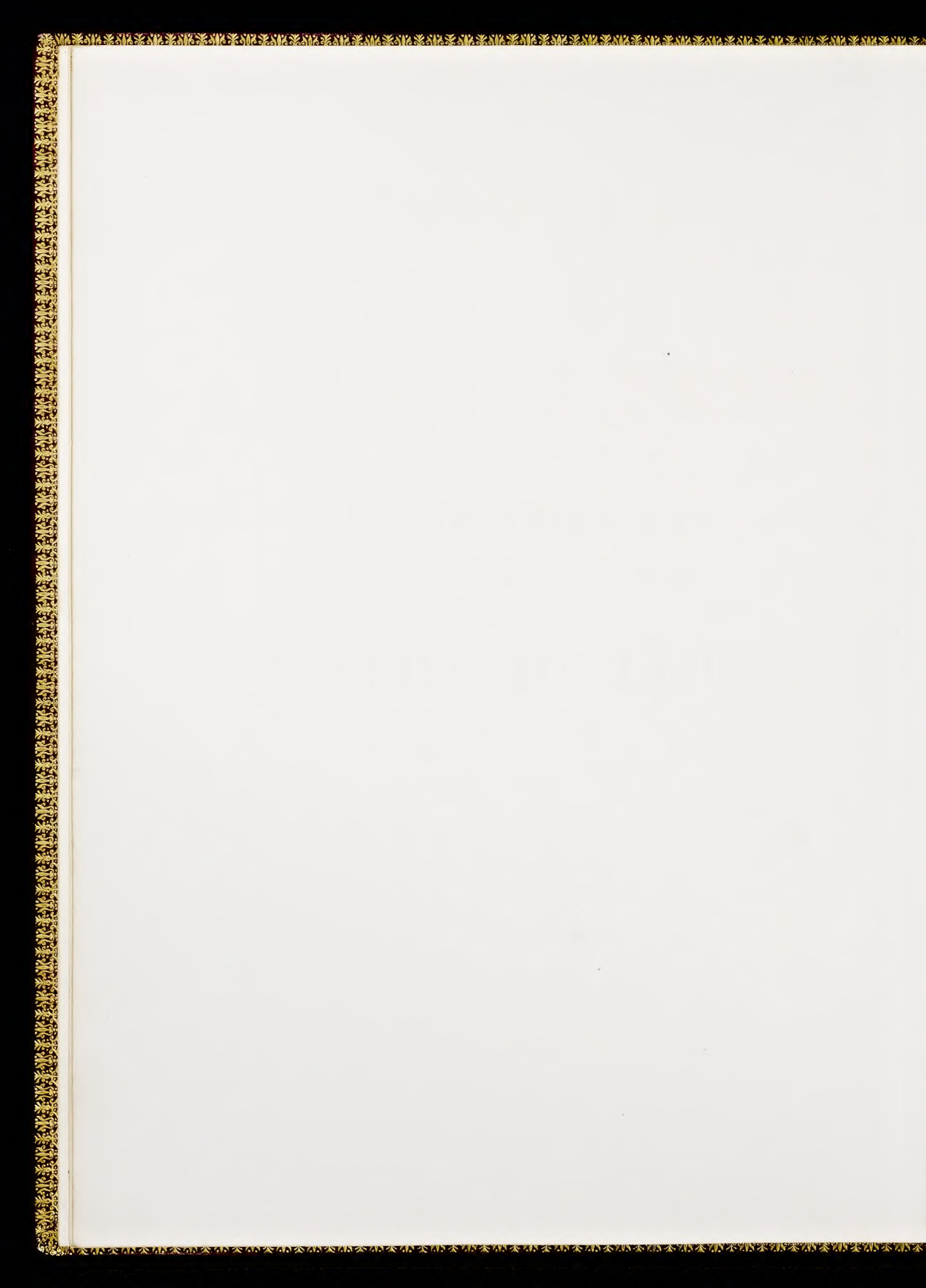




LA PEINTURE

AU

MUSÉE DE LILLE



LA PEINTURE

AU

MUSÉE DE LILLE

PAR

FRANÇOIS BENOIT

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART A L'UNIVERSITE DE LILLE



TOME

III

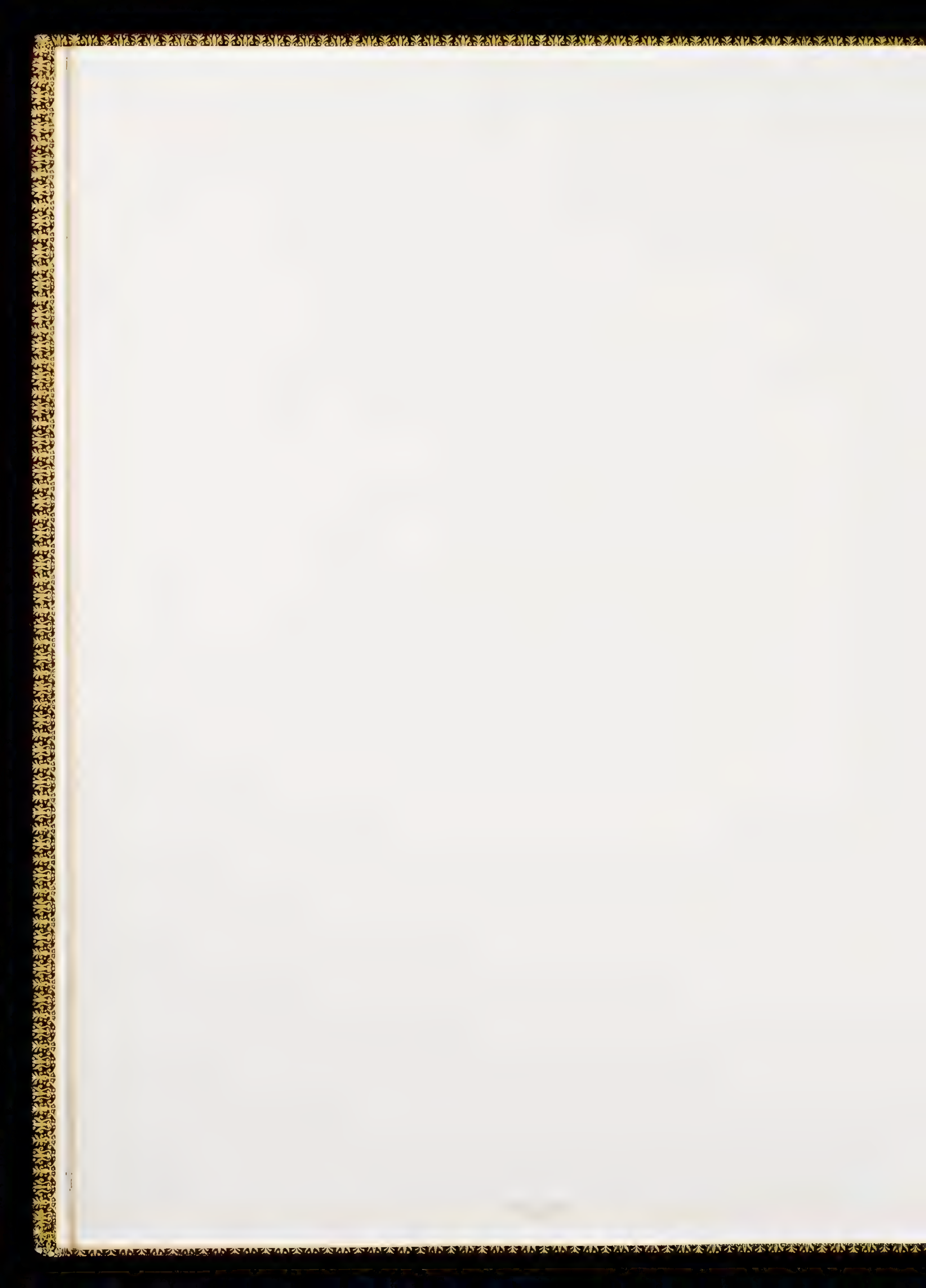
PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE & C[ie]

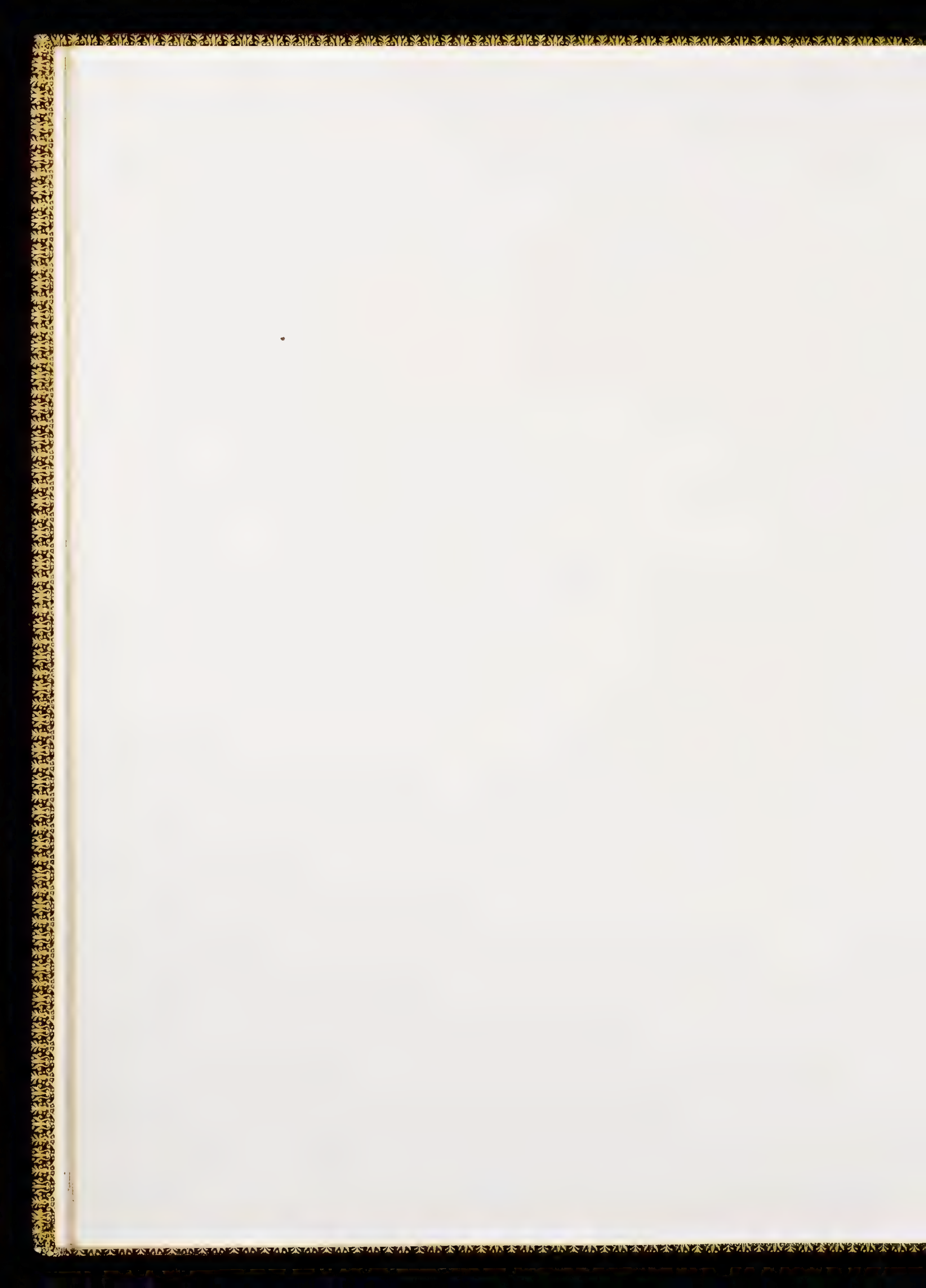
79, Boulevard Saint-Germain, 79

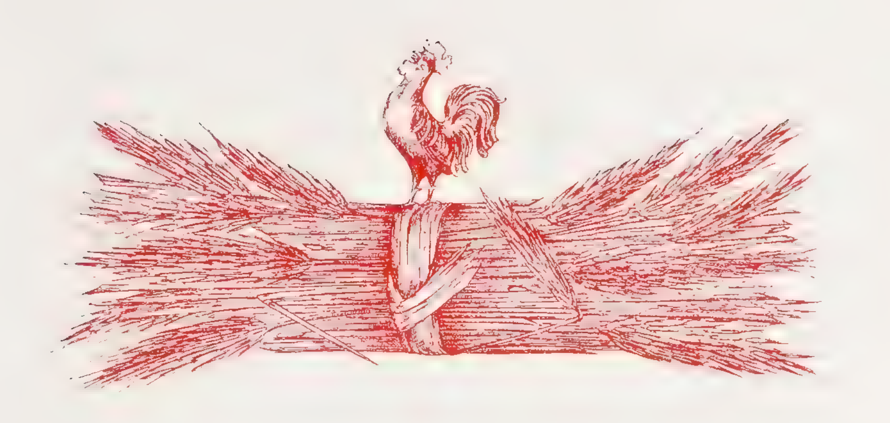
—

1909



ÉCOLE FRANÇAISE





ÉCOLE FRANÇAISE



NE fois privés par l'application de notre programme de l'appoint des artistes vivants, nous ne trouvons plus dans la galerie lilloise les éléments d'une section française équivalente à celles de Flandre ou de Hollande. Inférieure sous le rapport du nombre, elle l'est encore plus sous celui de la composition. Non seulement il s'en faut de beaucoup qu'elle reflète l'ensemble et le développement de l'école nationale, mais encore c'est à une des périodes essentielles de celle-ci que correspond sa lacune principale.

Le XVIII[e] siècle, en effet, envisagé, selon l'acception étroite du terme, du début de la Régence à celui de la Révolution, fait défaut ou presque. Notre choix n'a pu lui attribuer qu'une demi-douzaine de places et encore de seconde ligne. Aussi bien est-ce tout juste si la liste aurait été doublée par l'annexion de la catégorie, négligée par notre publication, des œuvres dignes d'une mention honorable. Un *Jésus à Emmaüs* (n° 642), peint par Jean Restout en 1735, plaît par un arrangement décoratif et par un coloris agréable. Une *Allégorie à la Peinture* (n° 88), marquée du monogramme de Boucher, est une gentille petite pochade. Il en est de même d'un *Silène*

ivre barbouillé de mûres par Eglé (n° 369), modèle pour les Gobelins, exécuté par Noël Hallé en 1771. Un *Portrait de dame* (n° 919) que le costume du modèle localise aux alentours du milieu du siècle, est une image caractérisée, peinte un peu froidement. Une *Psyché couronnant l'Amour* (n° 358) est une production moyenne de Greuze, de sa manière un peu crayeuse et lâchée, sorte de pendant d'une *Innocence enchaînée par l'Amour et suivie du Repentir*, prêtée par M. le baron de Schlichting à l'Exposition rétrospective de 1900. Une *Danse rustique* (n° 881), une *Scène de camp* (n° 883), datée 1768; le *Plat à barbe lillois* (n° 880), commémoratif d'un incident de la défense de Lille en 1793, donnent une idée du réel talent de Louis-Joseph Watteau, neveu du grand Antoine.

La deuxième moitié du XVIIe siècle ne figure également que pour mémoire. A la suite d'un chef-d'œuvre de Largillière et de deux portraits de valeur par le même artiste et par Lebrun que reproduit notre recueil, nous ne trouvons à citer que des *Fleurs* (n° 528) par Jean-Baptiste Monnoyer et un *Jugement de Midas* (n° 513) par Pierre Mignard, un des « quatre tableaux peints sur un fond d'or dans la chambre du roi... en son petit appartement bas... au château des Tuileries... sur le jardin * . »

En revanche l'époque antérieure au milieu du XVIIe siècle est relativement bien représentée.

Le XIVe siècle est évoqué par trois petits panneaux dépareillés portant les figures de *Saint Paul*, de *Saint Mathieu* et de *Saint Jude* (n°s 1053-1055) : ils sont peints dans le goût byzantin, mais sont originaires du midi de la France comme l'indiquent leurs inscriptions **. La place du XVe est marquée par un portrait de premier ordre. Le passage du XVe au XVIe siècle est signalé par une très remarquable production de l'école de la Touraine et par un curieux échantillon de l'art dans le sud-est, vers Avignon, *Jésus au Jardin des Oliviers, Jésus crucifié par l'Obéissance, la Miséricorde, la Charité et l'Humilité*, le *Pressoir mystique*, la *Mise au tombeau* (n° 997), quatre épaves d'un retable. Le XVIe siècle est rappelé par une très belle œuvre de Bellegambe et par une remarquable effigie de l'école de François Clouet : derrière peuvent prendre rang un second triptyque de Bellegambe (n° 33), morceau inégal et fatigué, dont le centre répète avec peu de variantes la Trinité du retable de l'abbaye d'Anchin appartenant à l'église Notre-Dame à Douai ; une amusante satire de la *Folie de la Musique* (n° 1020), située par un détail

* Félibien, *Entretien sur les vies... des plus excellents peintres*..., II, p. 494 et 501.

** SĒT : PAUL [illegible] VIGINAL CONVERTIT : APRES : GRAN : MAL
SĒT : MATEU : [illegible] IVDA FOS : ESCAPSAT : ABLES PENA
IVDAS [illegible] : POSAT FOS : AB : DESTRAL : TRUESAT

de costume vers 1560 et qui paraît manifester l'influence de Peeter Brueghel l'Ancien.

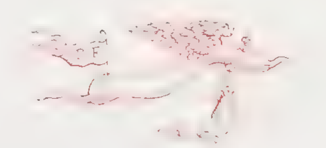
La note de la première moitié du XVII[e] siècle est donnée avec une certaine ampleur par des tableaux, dont plusieurs tout à fait notables, des Le Nain, de Jean de Boullongne, de Philippe de Champaigne, de Gaspard Dughet, de Sébastien Bourdon. Plusieurs de ceux que nous avons laissés de côté méritent une mention. Une *Adoration des Mages* (n° 804) par le Tourangeau Claude Vignon, est une composition naïve relevée par quelques très belles parties de couleur; une esquisse assez vivement brossée de Poussin, a précédé sa composition sur le sujet du *Temps qui soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*[*] (n° 616); une *Cène* (n° 976), œuvre d'un contemporain de ce dernier maître, s'impose à l'attention à cause de sa tournure dramatique et de la particularité que les personnages sont attablés à la manière antique; un *Bon Pasteur* (n° 164), par Philippe de Champaigne, compense la froideur d'un coloris désagréable par la grande dignité de la figure.

L'école de la période révolutionnaire et impériale figure à son avantage, grâce à un lot de trente-huit peintures de Louis Boilly, dont une douzaine du plus grand prix. Une esquisse exécutée par David en 1805, pour un *Portrait de Napoléon I[er] en habits impériaux* (n° 1097) se recommande par des qualités d'effet et de peinture. Des scènes de genre empruntées à la vie locale de Lille par François Watteau, petit-neveu d'Antoine, telles que la *Braderie* (n° 865), une *Fête au Colisée* (n° 867), la *Fête du Broquelet* (n° 868), laissent à désirer sous le rapport de la couleur et de l'exécution, mais se recommandent par des qualités d'observation et de dessin. Un bon *Portrait de femme* (n° 1134) fait honneur à un artiste d'origine lilloise, Edouard Liénard.

Cependant c'est le XIX[e] siècle qui se trouve le plus favorisé. Sa part comprend des œuvres capitales de Delacroix, de Troyon, de Dupré, de Millet, de Courbet, de Monticelli, de Cazin; des spécimens remarquables de l'art de Corot, de Théodore Rousseau, de Daubigny, de Jules Breton, de Baudry; enfin un certain nombre de bonnes pièces de troisième ligne. Parmi ces dernières nous citerons: d'Ary Scheffer, une illustration tout à fait moyenâgeuse de la ballade de Bürger *Les Morts vont vite* (n° 715); de Delacroix, des *Fleurs* (n° 1106) bien groupées et d'une coloration harmonieuse; de François Bouchot, une *Ivresse de Silène* (n° 90) qui montre de bonnes choses; d'Eugène Isabey, à la date de 1831, un pittoresque *Atelier d'alchimiste* (n° 1163); de Brascassat, une très bonne étude de *Taureau* (n° 103); de Paul Huet, un paysage très « romantique », marqué du millésime 1830, *Ruines*

(*) Le tableau achevé est exposé par le Louvre sous le n° 446.

d'un château au bord d'une rivière (n° 407); de Diaz, un tableautin de l'année 1850, dans sa note ordinaire, avec de jolies parties de couleur, l'*Amour désarmé* (n° 256); d'Alexandre Couder, une gentille scène de genre (n° 199), *Les deux Favoris* (1857); de Chintreuil, sous le n° 168, un effet très poétique, les *Vapeurs du soir* (1865); de Louis Coignard, un *Pâturage en Hollande* (n° 175), œuvre véridique de l'année 1855; de Français, un *Bois sacré* (1864), très vert, mais un peu sec (n° 313); de Henri Lehmann (n° 468), une page d'un beau caractère, bien dessinée et agréablement colorée, *Le Repos* (1864); d'Isidore Pils, un bon morceau de peinture exécuté en 1849, *Le maréchal Molitor sur son lit de mort* (n° 600); de Fortin, des *Chouans* (1853), à distinguer en raison de son arrangement pittoresque, de ses figures caractérisées, de sa facture énergique (n° 310); de Charles-Louis Muller, une composition sur le thème du *Jeu* (1863) où l'on trouve des parties très louables pour le coloris comme pour l'expression (n° 545); de Henri Baron, deux agréables tableaux cotés 1158 et 1159: *Soirée d'été en Italie* et les *Patineurs* (1852); du lillois Alphonse Colas, un *Portrait du peintre François Souchon* (n° 180), peinture froide, mais effigie individuelle; de Rosa Bonheur, un *Pâturage* (n° 1168), caractéristique de son art; de Camille Bernier, un beau paysage de l'année 1880, senti et lumineux, le *Matin* (n° 45); de Puvis de Chavannes, le *Sommeil* (1867), grande toile où des qualités de sentiment et de dessin sont neutralisées par une ordonnance défectueuse et une coloration terne pour ne pas dire terreuse (n° 625); de Monticelli, un *Paysage* intéressant (n° 531); de Henner, un *Christ au tombeau* (1884), dans sa manière habituelle (n° 394); d'Emile Breton, un *Etang* (n° 109), peint en 1866, expression imparfaite d'un sentiment très vif; d'Alphonse de Neuville, des *Éclaireurs d'avant-garde* (1869), très dignes d'attention, mais déparés par une peinture médiocre; de Guillaumet, un *Marché arabe dans la plaine de Tocria* (n° 365), marqué du millésime 1865, avec de bonnes parties de couleur locale.





141

MAITRE DE LA FRANCE DU NORD-EST

(DEUXIEME MOITIE DU XVe SIECLE)

PHILIPPE LE BON, DUC DE BOURGOGNE



N portrait, au sens strict du mot, par un maître peintre. Avec autant de savoir que de conscience il a distingué et fixé les détails de ligne et de relief générateurs de la forme. Comment marchander l'admiration au dessin si net, si franc de l'arête du nez et de la courbe de la bouche ; au modelé si différencié, si précis, si délicat de la région de la mâchoire surtout près de la commissure des lèvres, des confins de la tempe et de la joue, et du passage de celle-ci au cou ? D'autant que le travail est tout en clarté, avec des raffinements dans la teinture des gris, nuancés, suivant la valeur locale, de lilas ou de bistre et, dans un cas comme dans l'autre, fins et transparents à souhait.

Cependant le pouvoir de cet art réaliste n'est pas limité à la répétition des aspects matériels : il se hausse à l'interprétation du caractère. Il traduit, en effet, à la fois ce qu'annoncent d'âge et de vie consommée la lourdeur de ces paupières et le gonflement de ces poches sous les yeux, et ce qu'expriment de dignité souveraine et de pratique de l'autorité, ce port un peu relevé de la tête, ce regard froid et hautain, ce pincement des lèvres avares de paroles.

Enfin l'exécution est à l'avenant : une matière de cet émail dont les

Primitifs avaient le secret, a été glacée par un pinceau qui unissait à la plus minutieuse application une fermeté et une souplesse incomparables.

L'harmonie est froide, commandée par l'apparence blafarde d'une peau un peu exsangue d'homme déjà âgé.

Aussi bien cette effigie de Philippe le Bon (1397-1467) nous offre-t-elle l'aspect du modèle dans les dernières années de sa vie, après la maladie qui, en 1460, le dépouilla de sa longue chevelure.

De toutes celles que nous connaissons et dont la comparaison nous a été facilitée par la réunion du plus grand nombre d'entre elles à l'Exposition de la Toison d'or, à Bruges, en 1907, il n'en est pas qui l'égale en caractère, en expression, en finesse d'exécution.

Elle appartient à un groupe de répliques qu'on voit au musée d'Anvers (n° 538 - Bruges, n° 5), — c'est la plus proche sous le rapport de la qualité — au Louvre (n° 1003), à Windsor (Bruges, n° 7), dans la galerie de la Société des Antiquaires de Londres (Bruges, n° 6), dans la collection G. C. Agnew dans la même ville (Bruges, n° 8), dans le recueil de Gaignières au Cabinet des estampes à Paris (vol. XI, fol. 28) [*] Toutes, évidemment, répondent à une formule officielle : pour toutes le point de vue est le même, la présentation pareille, l'arrangement du costume identique, [**] les dimensions du visage égales ou presque, au point qu'on pourrait les superposer. La nôtre, toutefois, se borne au buste, tandis que la reproduction de Gaignières comprend le torse et que les autres portraits précités montrent les bras et les mains.

Cependant c'est le style qui la différencie le plus : elle se distingue, en effet, par une harmonie sensiblement plus froide, une teinte plus pâle de la chair, des ombres plus légères et plus grises, un parti-pris de cerner d'un trait l'arête du nez et le bord des paupières.

Ces caractéristiques interdisent non seulement l'attribution à Petrus Cristus, proposée par le catalogue, mais encore une classification dans la section flamande de la peinture. Par contre, elles commandent de voir en elle une œuvre de l'école française de la deuxième moitié du XV[e] siècle, plus exactement, étant donné l'habitat du modèle, de la France du Nord-est.

* Nous saisissons l'occasion d'exprimer à M. P.-André Lemoisne, sous-bibliothécaire au Cabinet des estampes, nos vifs remerciements pour son extrême complaisance en toute circonstance.

** Seule, la reproduction de Gaignières, montre le costume de gala, tout en rouge, avec la cornette blanche.

Pl. 109. — **213.** Chêne. H. 0.27 — L. 0.20. — Don d'Ant. Brasseur, en 1878

Echantillonnage. *Yeux*, gris sombre ; *sourcils*, châtain. *Chemise*, blanc un peu crémeux à ombres gris lilace ; *galons*, noir ; *croix*, or pâle email rouge sombre, perles. *Pelisse*, noire *garnie de* martre. *Collier de la Toison d'or*, or pâle. *Chaperon, patte et cornette*, noir. Fond, gris vert bouteille.

142

GROUPE DE JEAN BOURDICHON

CALVAIRE



u critique comme à l'historien de l'art cette œuvre offre une matière fort intéressante.

Le premier y découvre des raisons suffisantes d'un jugement favorable.

Bien que le modelé des chairs, établi au moyen de gris légèrement bistrés, soit large, parfois même un peu sommaire, le dessin est précis et exact. Les visages sont suffisamment caractérisés ; l'attitude plastronnante de l'officier a été saisie sur le vif et Jésus, avec ses proportions un peu lourdes, son corps fidèlement imité d'après le modèle, sa physionomie très individuelle, tranche sur la moyenne des images anciennes du Crucifié, généralement plus ou moins conventionnelles par quelque côté.

D'ensemble, l'expression, qui est toujours vraisemblable, paraît plutôt rare et discrète. Toutefois les marques de la souffrance et de la mort sur la face du Christ comme, sur la personne de Saint Jean, celle de la demi-torpeur d'un homme abîmé dans le chagrin, sont significatives et émouvantes. Aussi bien le sentiment du dramatique s'annonce-t-il encore par le choix d'un aspect de nature hivernal, en accord avec le caractère funèbre de la scène, et aussi par le parti-pris d'accuser fortement le phénomène, énoncé par le récit évangélique, d'un obscurcissement merveilleux du ciel.

La composition est quelque peu naïve, mais la présentation est assez

pittoresque et des qualités d'élégance et de distinction sont appréciables dans le drapé des étoffes et dans les poses : celle de l'officier, notamment, a grande tournure et elle est fort décorative.

La peinture est très harmonieuse et, si l'on tient compte de la double dégradation qui résulte pour les pigments de leur liaison à de la détrempe et de l'apposition de celle-ci sur un linon, le coloris paraît d'une richesse relative.

C'est au rouge, en effet, qu'appartient la gamme maîtresse, dont la prépotence est nettement marquée. Par son étendue comme par son énergie la couleur garance du manteau de l'officier frappe dès l'abord et affecte profondément notre rétine : l'écarlate sombre de celui de Saint Jean confirme l'effet que prolongent une reprise de garance sur la visière de la coiffure du soldat en arrière-plan et un étalage de rose hâlé sur la chair du mauvais larron. Déjà puissantes par elles-mêmes ces notes sont encore renforcées par le contraste de la première avec un vert de gris chaud, un vert mousse et un vert noirâtre exposés par d'autres parties du costume de l'officier ; de la seconde avec le vert roux des herbes et avec le bleu presque vert de la draperie de la Vierge ; de la dernière, enfin, avec la nuance verdâtre de la zone obscure du ciel.

L'impression reçue en second lieu s'accorde avec celle que nous venons d'analyser, car c'est au jaune qu'elle ressortit : or dégradé vers l'ocre et un peu éteint de la robe de l'homme barbu ; or des bijoux et des passementeries ; ocre claire de la femme agenouillée à gauche ; gris orangé des turbans et des chausses de l'Oriental à droite ; gris jaune du teint un peu blafard des chairs ; gris jaunâtre du sol. Le tout joue avec le bleu sombre verdissant du manteau de la Vierge, le bleu d'acier des armes, le bleu pastel des collines lointaines et l'azur pâle du ciel.

Quant au blanc, sauf une tache crue sur la casaque du soldat à turban, il tend vers le vert d'eau ou vers une nuance bise.

L'exécution est sûre et légère, mais un peu monotone.

On ne s'explique pas que le catalogue ait pu classer cette peinture à l'Ecole flamande de laquelle toutes ses caractéristiques la différencient autant qu'elles l'apparentent à l'Ecole française, plus exactement, à celle de la Touraine.

Tout d'abord nous avancerons une référence de caractère ethnographique : les types de nos personnages sont, sans conteste, du pays tourangeau ; en particulier, le dessin typique de leur nez à l'arête légèrement creusée et au bout un peu saillant, est tout à fait signalétique.

Cependant nous pouvons citer des témoins de l'ordre artistique.

Le premier sera un tableau à trois compartiments représentant le *Portement de Croix*, le *Calvaire* et la *Mise au tombeau*, exécuté en 1485, jadis dans la chartreuse du Liget-lès-Loches, présentement accroché au mur septentrional de la nef de l'église Saint Antoine à Loches et qui figura à l'Exposition des Primitifs français (n° 69).

En plus d'un air général de famille, il rappelle notre morceau par un aspect de nature semblable comportant les mêmes formes de collines, le même genre de rochers en aiguille, la même couleur noirâtre du ciel au zénith, une même teinte des chairs, une analogie extrême des types, la réédition par Saint Jean, dans la *Mise au tombeau*, de la tournure et du geste de la personne à gauche de notre composition, enfin l'exacte répétition par une femme soutenant la Vierge, de l'attitude et de la position de la main droite de notre apôtre.

Toutefois l'hypothèse d'une commune origine des deux œuvres est interdite par les différences qu'opposent la stature plus élancée de Jésus et la tonalité plus claire du coloris, distinctives du tableau de Loches.

Celui-ci a été attribué à Bourdichon, pour la raison surtout qu'on pourrait interpréter comme un monogramme de l'artiste les lettres *F.I.B.*, inscrites sur le rocher du sépulcre, à gauche d'un moine donateur en prières. La place de ces caractères et aussi, étant donnée l'époque, l'invraisemblance d'une signature en pareille évidence ruinent à nos yeux cette argumentation. Cependant c'est, sinon à Bourdichon en personne, du moins à son groupe que nous attribuons cette peinture, au même titre que la nôtre. En ce qui concerne cette dernière, nos raisons sont les suivantes.

Sa confrontation avec les miniatures, œuvre de Bourdichon ou de collaborateurs sous sa direction (*) dans les *Heures d'Anne de Bretagne*, dans les *Missel de Tours*, dans les *Heures de Charles VIII*, dans les *Heures de Ferdinand I* dites *Heures d'Aragon* (Mss. latins de la Bibliothèque Nationale, n°s 9474, 8861, 1370, 10532) décèle des ressemblances aussi nombreuses qu'incontestables : leur évidence est particulière quand on prend pour témoin le dernier de ces manuscrits (**).

Une première catégorie est fournie par la comparaison des visages. C'est celui de notre Vierge dont on reconnaît partout les particularités essentielles, notamment dans la *Pentecôte* (f° 206) des Heures d'Aragon ; dans l'*Annonciation*

(*) Cf. les études de M. Mâle dans la *Gazette des Beaux-Arts*, années 1902 et 1904. A notre avis il importe de distinguer nettement le premier des manuscrits cités des trois suivants qui révèlent une même direction mais trahissent des mains différentes.

(**) Ce nous est un devoir agréable d'adresser nos vifs remerciements à MM. Henry Marcel, Administrateur général de la Bibliothèque nationale et H. Omont, Conservateur du département des manuscrits, pour l'empressement qu'ils ont mis à nous faciliter l'étude de ces œuvres précieuses.

(f° 26 v°), dans le *Calvaire* (f° 47 v°), dans la *Sainte Famille* (f° 215 v°) des Heures d'Anne de Bretagne; dans l'*Ascension* (f° 221) du Missel de Tours; dans le *Calvaire* (f° 120) des Heures de Charles VIII. C'est aussi celui de notre Saint Jean qui répète, en la vieillissant, la face du *Saint Michel* des Heures d'Aragon et de celles de Charles VIII. C'est encore celui de notre homme barbu qui est le masque commun à tous les vieillards nobles de l'illustration de ces volumes: Père Eternel de la *Trinité* (f° 155 v°) des Heures d'Anne de Bretagne et des Heures d'Aragon; *Hérode* (f° 168), *Saint Antoine* (f° 372) des Heures d'Aragon; grand prêtre dans la *Purification* (f° 96) des Heures de Charles VIII. C'est, enfin, celui de notre officier, dont une sorte de sosie figure dans la même attitude au premier plan du *Calvaire* (f° 194) des Heures d'Aragon.

Aussi bien plusieurs des traits caractéristiques de nos personnages appartiennent-ils à une formule dont l'application est courante dans les manuscrits en question: tels un relèvement exagéré du segment extérieur du sourcil, le dessin de l'œil levé et surtout celui des yeux mi-clos, si typique par sa forme d'accent circonflexe renversé; enfin — de tous le plus signalétique — l'arrangement de la bouche avec l'épaisseur excessive de la lèvre inférieure et l'abaissement presque forcé des commissures qui distingue *tous* les visages des Heures d'Aragon et presque tous ceux des Heures de Charles VIII et du Missel d'Aragon.

La similitude des paysages n'est pas moins frappante: partout apparaissent notre terrain mamelonné et nos rochers en aiguille.

Une analyse comparée des partis-pris et des motifs préférés de part et d'autre fournit encore un groupe considérable d'analogies probantes. Elle découvre, en effet, un drapé semblable des étoffes, l'alternance pour le geste de la prière de mains jointes et de mains croisées, un goût pareil pour les effets de lumière; la présence dans le *Calvaire* des Heures d'Anne de Bretagne, à la même place, d'une femme pareille — sous le triple rapport de l'action, de la pose, de la tournure — à celle qu'on voit agenouillée à gauche de notre composition; une même manière de poser la main sur l'épaule de la Vierge adoptée par notre Saint Jean et par l'apôtre dans le *Calvaire* (f° 194) des Heures d'Aragon; l'existence sur des frises derrière les images de *Saint Marc* (f° 352) et de *Saint Dominique* (f° 360) des Heures d'Aragon d'inscriptions toutes semblables — y compris la lettre W — à celle, reproduite ci-dessus, qui se lit sur le galon de la tunique de notre officier.



Cependant le style de ces miniatures se différencie de celui de notre pièce par plus de sveltesse dans les formes, par plus d'élégance dans les attitudes, par plus de clarté dans l'harmonie.

En somme, de l'ensemble de nos observations se dégage la conclusion que l'auteur du *Calvaire* du musée de Lille appartenait à un groupe auquel Bourdichon donnait le ton ; que, selon toute vraisemblance, il était attaché à son atelier, au passage du XV[e] siècle au XVI[e], et que, peut-être, il ne faisait qu'un avec l'illustrateur des Heures d'Aragon.

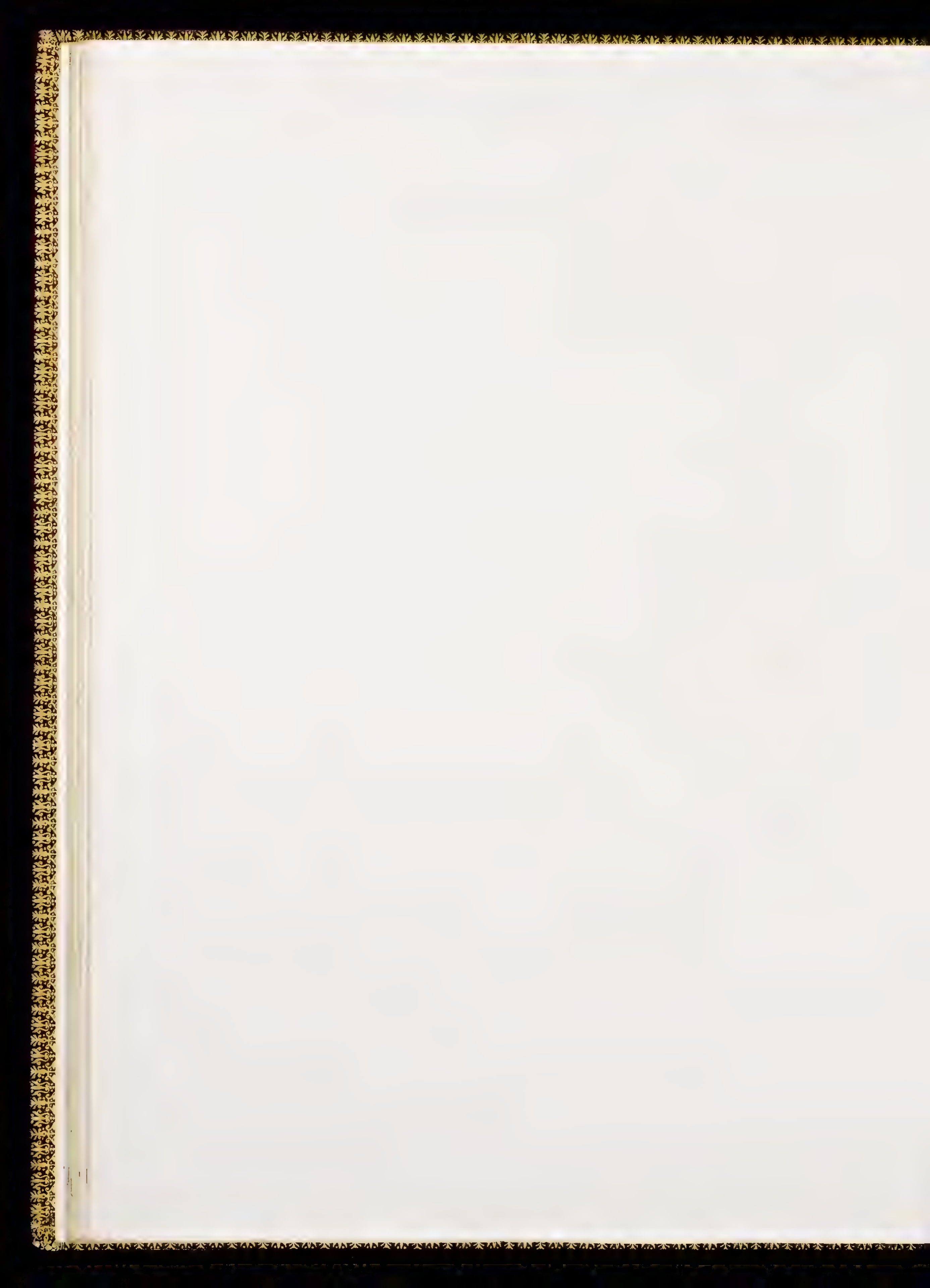
PL. 110. — 1120. Toile. H. 0.72 — L. 0.56.

Acheté en 1895.

ECHANTILLONNAGE. JÉSUS : *yeux*, noirs ; *cheveux*, châtain sombre ; *barbe*, châtain clair ; *nimbe*, or ; *croix*, chêne sombre. — VIERGE : *yeux*, bleu sombre ; *manteau*, outremer vert presque noir ; *galonné*, or. — SAINT JEAN : *yeux*, noirs ; *cheveux*, châtain clair à *filets* or ; *tunique de desssus*, outremer vert presque noir ; *robe*, blanc bis ; *manteau*, écarlate sombre *à passementerie* or. — SAINTE FEMME : *robe de dessous*, outremer vert noirâtre ; *robe*, ocre claire ; *manches*, blanches ; *bonnet*, gris vert d'eau éteint ; *partie de casque dépassant sur le front*, noir et or. — HOMME A TURBAN : *cheveux et barbe*, gris argent ; *robe*, jaune d'or ocreux éteint, *les ramages*, noir ; *palatine*, fourrure naturelle ; *turban*, gris orangé ; *chaussures*, vert de gris chaud ; *chaîne*, or. — OFFICIER : *barbe*, blond cendré ; *pourpoint*, vert mousse ; *galon*, havane *brodé* or ; *chausses*, vert noirâtre ; *manteau*, garance doublé vert de gris chaud ; *casque*, acier bleu brunissant ; *fourreau*, noir. — SOLDAT : *armement*, acier bruni. — ORIENTAL : *vêtement*, vert de gris chaud ; *pièce sur l'épaule*, blanc franc ; *chausses*, gris orangeâtre ; *turban*, orangé pâle.— TROISIÈME SOLDAT, en vert ; *coiffure*, garance. — (N. B. *Sauf celle du mauvais larron qui est* rougeâtre, *toutes les chairs sont* un peu blafardes. — *Tous les linges tirent vers un* gris vert d'eau). — NATURE : *sol*, gris jaunâtre ; *herbes*, vert roussi ; *lointains*, gris bleu verdâtre. — CIEL : *horizon*, gris jaunâtre ; *à mi-hauteur*, azur verdâtre ; *au zénith*, azur presque noir. — GIBETS DES LARRONS, bois presque noir

Cadre ancien.





143-144

JEAN BELLEGAMBE

LE PRESSOIR MYSTIQUE
ANGES

Il faut admirer l'ingéniosité de cette paraphrase plastique d'un symbole à la fois abstrait et complexe. En vérité, point n'est besoin d'avoir examiné les cartouches et les banderolles semés sur le champ du tableau, pour être fixé sur le sens de l'ensemble comme sur celui de la plupart des éléments.

De prime abord nous percevons l'essentiel, à savoir que le sang de Jésus purifie quiconque se soumettant à sa loi a rejeté le lourd vêtement de ses fautes et des vaines mondanités. Que nous apprennent de plus les versets (*)? « J'ai été seul à fouler le pressoir et personne avec moi », gémit celui qui couronne la croix: « Il nous a chéris et Il nous a nettoyés de nos péchés dans son sang », rappelle celui qui occupe le haut du volet gauche; « ce sont ceux, ajoute l'inscription au-dessus de l'ange, qui sont sortis des grandes tribulations et ont lavé leurs robes dans le sang de l'Agneau ».

Nous attachons-nous au détail? Il suffit que nous ayons distingué au pied de la croix Marie-Madeleine et Marie l'Egyptienne, pour qu'aussitôt nous comprenions que le repentir efface le péché. Dès que nous avons reconnu

(*) Ils sont empruntés à Isaïe, LXIII; à Isaïe, XII et LXIII; à l'*Apocalypse*, I et VII et figurent dans l'Office du Précieux Sang.

dans l'ange un guide de la troupe de gauche, et dans trois femmes secourables la Charité, l'Espérance et la Foi, nous entendons que le sage cède aux suggestions de son bon ange et pratique les Vertus théologales. Ayant aperçu la palme à côté de la figure en premier plan qui contraste avec les autres personnages par son calme et par sa lenteur à se dévêtir, nous songeons que dans une bonne mesure les martyrs ont été lavés par leur propre sang. Pour peu que nous nous rappelions que Sainte Catherine d'Alexandrie, accueillie par la Foi, est la patronne des théologiens ; que nous remarquions, d'une part, qu'elle tient la tête d'un cortège de saintes et de pèlerins fermé par un évêque sortant d'une église et, de l'autre, que le plus ardent des baigneurs est un moine ; enfin que l'allure calme des personnages du volet droit s'oppose à l'agitation inquiète de ceux de l'aile gauche, nous ne pouvons pas ne pas traduire : « les clercs et les dévots ont choisi la bonne voie » ; or c'est justement l'idée que proclame le texte brandi par Isaïe : « c'est dans la joie que vous puiserez à la fontaine du Seigneur ! »

Sans doute cette lecture exige une connaissance générale de la doctrine chrétienne et la science particulière des emblèmes, l'une et l'autre d'ailleurs universelles à l'époque de l'exécution du tableau. Toutefois elle est singulièrement facilitée par la qualité de l'expression et de la composition.

Si les physionomies ne sont guère éloquentes, en revanche les attitudes et les gestes sont remarquables pour leur signification et leur vraisemblance. La conversation de l'ange et de Saint Jean, la hâte de ceux qui se deshabillent, l'action de la jeune femme qui se coiffe, de l'homme qui se hisse, de Marie l'Egyptienne et de son voisin qui lui prêtent secours, du moine qui se précipite, sont vraiment manifestes à première vue.

L'ordonnance n'est pas moins heureuse, car elle très unitaire, son arabesque étant très nettement centrée sur la croix et sur le Christ. Il est évident qu'elle a obtenu de l'artiste une grosse part d'attention, inconsciente ou réfléchie ; aussi bien comporte-t-elle un élément de symétrie qui nuit au pittoresque, mais favorise la signification.

Nous y voyons l'indice d'un sentiment et d'une recherche de l'élégance qu'attestent également l'aspect des formes et encore plus celui des poses : celles de la Foi, de Sainte Catherine, de la jeune martyre au premier plan sont particulièrement typiques, la dernière même très séduisante. L'impression de gentillesse et de raffinement que nous recevons des figures est confirmée par celle qu'excite l'ample et lumineuse perspective du paysage, l'arrangement harmonieux de ses parties, d'ailleurs peu différenciées et à peine détaillées.

Ce dernier caractère est celui du dessin en général. Si légères, si peu

définies sont les teintes gris lilacé génératrices du modelé que celui-ci est plus que sommaire, presque vague. On peut encore considérer comme un symptôme de négligence la répétition économique, plusieurs fois observable, d'un même visage.

La peinture appelle une remarque du même genre : claire, agréable, accordée avec goût, elle est un peu pâle et monotone. Le défaut tient pour beaucoup à un système d'échantillonnage par alternance dont les deux angelets voletant de part et d'autre de la croix offrent un exemple significatif, le lilas rose qui teinte la robe de l'un colorant l'étole de l'autre et inversement.

L'axe de la polychromie est un jeu de bleu et de jaune à peu près équilibré. Au premier ressortit la gamme la plus étendue, dont les composantes sont l'azur léger du ciel et des lointains, l'outremer vert et le bleu de cobalt de plusieurs étoffes, le gris bleu verdâtre du pavé et un gris lilas d'ardoise introduit en abondance par l'architecture et par les costumes. Au second appartient la note la plus ample, émise par la cuve d'airain, en or fauve dont le ton clair est de la nuance du citron ; elle est reprise, en majeur, par l'or nature du vaisseau sur la coiffure de l'Espérance, du soleil sur le front de la Charité et de broderies sur ses vêtements, de la banderolle au sommet de la croix ; à égalité, par la dalmatique de l'ange et par la robe de Sainte Catherine ; en mineur, par le citron pâle des phylactères qu'exposent les angelets et de quelques draperies ; en sourdine, enfin, par les taches de châtain clair que multiplient les chevelures, par la nuance crémeuse de l'horizon, par le gris ocreux du bois de la croix.

Le thème exigeait qu'un rôle important fût réservé au rouge : de fait le bain de sang introduit une surface considérable de cinabre écarlate clair à laquelle répondent, semées par des parties de costume, des parcelles de la même teinte, pareille ou aggravée, et d'une garance généralement cramoisie.

La matière est mince, la facture adroite, mais un peu molle. Au total, un art facile, gracieux, plaisant.

Quant aux anges qui sont peints en grisaille sur les faces externes des volets, ils présentent les mêmes qualités et les mêmes défauts que les figures de la composition principale. Ils ont de l'aspect, une certaine élégance, mais leur dessin est un peu conventionnel et leur exécution assez sommaire.

Nous sommes renseignés sur l'âge de l'œuvre et sur la cause occasionnelle de sa production [*].

(*) Cf. Monseigneur Dehaisnes, *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, 1880, p. 109 et 122.

Les armoiries qui timbrent les revers des ailes du triptyque (*) indiquent que celui-ci appartint à la riche abbaye de Saint Sauveur d'Anchin, près de Douai, et qu'il fut commandé par un prélat amateur de luxe artistique, Charles Coguin de Sainte Radegonde, abbé du monastère à partir de 1506. Le sujet du tableau convenait parfaitement au lieu de son exposition, attendu que le couvent honorait d'une vénération toute spéciale le *Saint Sang de Notre Seigneur*, relique inappréciable procurée en 1239 par Garin, archevêque de Thessalonique.

Du fait que les anges porteurs des écus tiennent un bâton cantoral se déduit la conclusion que la livraison fut antérieure au 17 juin 1506, date de la promotion de Charles Coguin à la dignité abbatiale.

Pour ce qui est de la filiation artistique, elle ressort avec évidence d'une confrontation de notre pièce avec une œuvre authentique de Jean Bellegambe, le retable polyptique qui décorait le maître autel de l'église de ladite abbaye d'Anchin et que conserve l'église Notre-Dame, à Douai (**). Et d'abord, de part et d'autre, se révèlent un même style général, un même dessin, une même prédilection pour le bleu et pour un gris lilas d'ardoise ; une comparaison des architectures et des paysages ne décèle pas moins la parenté qu'achève de préciser la communauté de certains parti-pris, tels que des poses contournées, un port de la tête qui déjette celle-ci, un regard coulé de côté entre des paupières à demi-closes, des chevelures effrangées en mèches sur le front.

(*) Sur le volet gauche : *un cerf blanc passant sur champ d'azur parsemé de fleurs de lis d'or.*
Sur le volet droit : *Ecartelé au 1 et 4 d'or fretté d'azur, au 2 et 3 d'or à la fasce de gueules surmontée d'une merlette de sable et sur le tout brochant un écusson de gueules à trois écailles d'or.*

(**) Cf. A. Wauters, *Jean Bellegambe de Douai, le peintre du retable polyptyque d'Anchin*, Bruxelles, 1862, et Monseigneur Dehaisnes, *op. cit.*, p. 67.

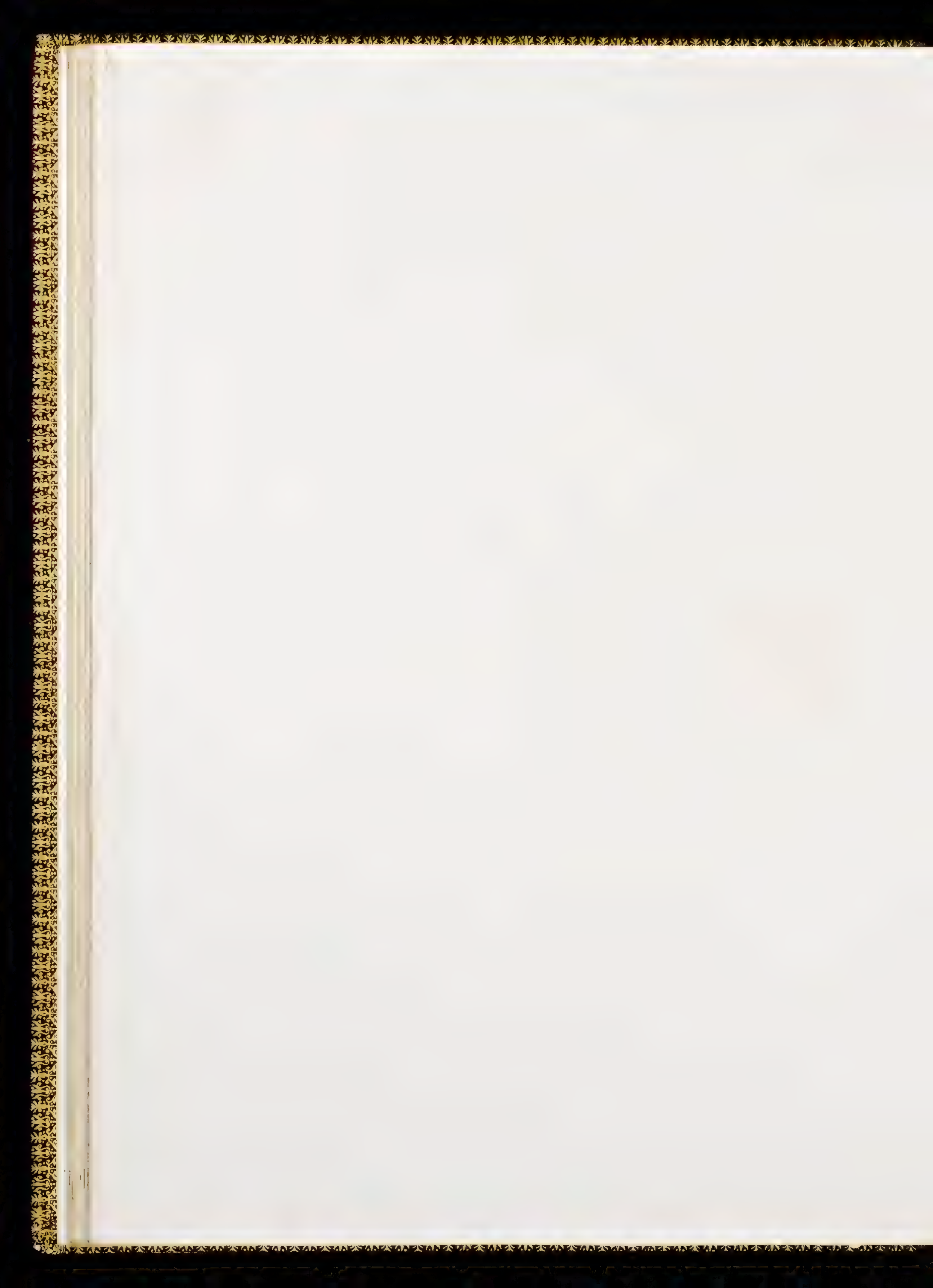
Pl. III. — 32. Chêne. Panneau central : H. 0.80 — L. 0.57. Volets : H. 0.80 — L. 0.237

Acheté en 1881. A appartenu à M. Th. Ducluzel. Jusqu'en 1877 les blasons etaient masqués par ceux de Jean, sire de Crequi (1555) et de sa femme Marie d'Acigné, dame de Boisjoly en Bretagne (1550). (Cf. Dehaisnes, *op. cit.*, p. 108).

[illegible] Jésus : *cheveux*, châtain clair. — Angelets. I. *A gauche* : *robe*, lilas rose ; *étole*, gris de fer lilacé. — II. *A droite* : *robe* gris de fer lilacé ; *étole*, rose carminé. — Tous deux : *cheveux*, châtain clair ; *ailes*, or jaune, vert ; *phylactères*, citron à ombres pourpres. — Charité : *cheveux*, blonds ; *costume*, cinabre écarlate grave ; *manches*, bleu de cobalt ; *bonnet*, blanc et or ; *soleil sur le front*, or ; *ailes*, orangé et bleu. — Espérance : *cheveux*, cendrés ; *robe*, gris de fer lilacé ; *manches*, garance cramoisie eteinte ; *bonnet*, blanc, *orné* or ; *vaisseau*, or. — Martyre assise : *cheveux*, blonds ; *chemise*, blanche ; *l'encolure brodee* or ; *robe*, vert mousse sombre, *doublée* rose de garance carminee ; *coiffure*, outremer vert ; *bijoux*, or. — Personnages dans la cuve : *cheveux*, châtain clair. — Ange : *cheveux*, châtain clair ; *ailes*, garance rose et azur clair ; *robe*, blanche à ombres gris bleu d'acier ; *dalmatique*, mordore à ramages bruns ; *doublure*, garance cramoisie éteinte. — Homme qui se déshabille au premier

PLAN : *chemise,* à ombres gris lilacé ; *bas,* citron ; *vêtement à terre,* cinabre écarlate. — SON VOISIN DEBOUT : *vêtement,* gris de fer lilacé d'ardoise. — FEMMES EN ARRIÈRE : *vêtements,* blanc, écarlate, outremer vert. — SAINT JEAN : *cheveux,* châtain clair ; *robe,* garance cramoisie. — FOI : *costume,* bleu de cobalt, ponctué d'or ; *casque,* azur et or ; *voile,* gris azur à ombres lilas ; *cierge,* or. — SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE : *cheveux,* châtain très clair ; *tunique,* blanche à ombres gris lilacé ; *manteau,* mordoré à ramages noirs ; *galon,* or : *couronne,* or. — FEMMES AU SECOND PLAN : *celle de gauche,* bleu de cobalt ; *celle de droite,* écarlate ; *lacets,* noirs. — PERSONNAGE ENTRE LES DEUX : gris de bure. — PERSONNAGES AU FOND : gris de fer lilacé, citron et cramoisi rabattus. — ISAÏE : *vêtements,* gris de fer lilacé d'ardoise. — SOL : gris bleu verdâtre. — ARCHITECTURE : pierre bleue, gris lilas, porphyre éteint. — CUVE, or fauve, les clairs citron. — CROIX, gris ocreux de noyer. — PAYSAGE : *au premier plan,* vert jaunâtre pâle ; *au milieu,* vert de gris ; *au loin,* azur verdâtre. — CIEL : azur pâle ; *à l'horizon, zone de* crème légèrement rosee.







145

AUTOUR DE FRANÇOIS CLOUET

(VERS 1560)

PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME DE QUALITÉ



ASSEZ d'attraits pour que nous recevions une impression vive et durable.

Et d'abord celui de la vraisemblance de l'image.

Bien qu'elle n'annonce pas une analyse très poussée et que le modelé de la chair par des touches d'un gris bleuâtre soit sommaire, surtout aux mains, l'effigie possède assez de vérité et d'individualité pour satisfaire aux conditions d'un bon portrait. L'œil est expressif et caractéristique, la bouche est très signalétique et l'imitation des cheveux est remarquable en raison de la légèreté de leur attache et de l'apparence bouffante de leur masse.

Cependant, sous le rapport du réalisme la figure n'égale pas le costume qui rend avec succès l'aspect d'un damas et d'une fourrure et, à la perfection, celui de passementeries et de bijoux. Sa qualité s'apprécie d'autant plus que la parure est d'une extrême opulence et que la peinture est riche et brillante.

Comme celle-ci ne se distingue pas moins par les mérites d'une harmonie qui sait jouer des blancs et des noirs, accorder des vivacités et, malgré un étalage de somptuosités aussi colorées que détaillées, sauvegarder l'évidence du visage, elle contribue largement à l'effet total.

Elle est d'ailleurs favorisée par l'excellence d'une matière émaillée ainsi que par la sûreté et la finesse d'une facture à la fois précieuse et ferme.

L'attribution catégorique de cette pièce à François Clouet, que risque le catalogue de la galerie, est plus que téméraire. Sans doute, la tournure générale, la présentation de la tête, la direction voire l'expression du regard répètent exactement des particularités correspondantes notables sur des œuvres authentiques de cet artiste, comme le *Charles IX* du musée de Vienne ou le *Pierre Guthe* tout récemment entré au Louvre. Mais ce sont là éléments de ces formules omnibus dont usaient et abusaient les maîtres d'alors et aussi tous ceux qui gravitaient autour d'eux, compagnons ou pasticheurs ; de plus le style de notre peinture ne se confond pas avec celui des tableaux précités. Notre ignorance de l'histoire du portrait en France au XVI[e] siècle nous commande une prudente imprécision.

Nous ne sommes pas plus en mesure de fixer l'état-civil du modèle. Le costume, dont la richesse indique la plus haute condition, nous confine assez étroitement au début de la septième décade du XVI[e] siècle tandis que l'âge annoncé par cette figure toute juvénile localise la naissance de la personne vers 1540-1545. Malheureusement nulle effigie de l'époque, peinte ou « crayonnée », ne nous a offert ses traits.

PL. 112. — 171. Chêne. H. 0.35. — L. 0.29.

Legs d'Alexandre Leleux, en 1873.

ECHANTILLONNAGE. *Teint*, clair, rosâtre ; *yeux*, bruns ; *cheveux*, châtains ; *sourcils*, châtain clair. — *Robe de dessous*, damas blanc crème et argent. *Robe de dessus*, damas noir ton sur ton ; *doublée de fourrure*, gris brun, *mouchetée*, noir ; *galon*, *bandelette de martre hérissée sur passementeries* argent ; *Résille*, blanche. *Collerettes et manchettes fraisées*, toile blanche. *Collier*, *ceinture*, *bracelets*, or et émaux rubis. — TAPIS, vert mousse clair. — FOND, vert noirâtre.





146

LES LE NAIN

REPAS DE PAYSANS

Du caractère, du sentiment.

Point de minutie, peu de détails, juste l'essentiel du relief de la chair au moyen d'ombres gris lilacé ou bistre et, néanmoins, la vérité formelle de portraits.

Mieux encore, la vraisemblance caractéristique du geste, si expressif, chez l'homme, de la double action de reposer le pichet et de tendre le verre ; chez la femme, des mouvements professionnels de la fileuse ; chez les enfants, d'un appétit vorace.

En somme, la forte et significative simplicité d'un document saisi sur le vif avec, en plus, une note de gravité souffreteuse, qui révèle le labeur acharné et l'existence précaire des pauvres, et évoque, mieux que toute description, la condition des campagnes françaises il y a trois cents ans.

L'exécution convient à la scène : large, un peu hâtive et rude par endroits, elle accentue les clartés et les empâte légèrement ; à l'occasion, elle corse l'effet en plaquant ou en filant un peu de blanc à la place des lumières les plus vives.

Dur, voire un peu cru, le coloris est dominé par le rayonnement brutal de l'ample surface d'outremer étalée par le corsage et le jupon de la paysanne. Exaltée par les blancheurs de la chemise et par les gris diversement jaunis des convexités de l'étoffe de la jupe retroussée, de la muraille et du sol,

l'impression que nous en recevons est confirmée par l'azur des parties sereines du ciel et par beaucoup de lilas distribué sur les nuées et sur les costumes. Le rouge se réduit à des parcelles d'écarlate rabattu, de rose, de rougeâtre, d'orangés dont la clef est la couleur de groseille du vin.

Tout dans ce tableau reflète fidèlement l'art des Le Nain, conception et interprétation du sujet, figures et paysages, coloris et facture. Les enfants sont particulièrement typiques et l'expression de celui qui sourit derrière le tonneau, est celle de tous les bambins gais que ces artistes aimaient à représenter. Même nous reconnaissons dans plusieurs de nos personnages des acteurs habituels de leurs scènes rustiques. Ainsi l'homme se voit dans une *Vendange* et, en compagnie de la femme, dans une *Danse d'enfants* de la collection du comte Louis de Seyssel, jadis à Turin, maintenant à Gênes [*]. Nous le retrouvons encore, un peu plus jeune, dans une *Scène villageoise* (C.A.I. 17) léguée par M. Ionides au Victoria and Albert Museum à Londres ; cette dernière œuvre nous montre, en outre, un ciel tout à fait analogue à celui de la nôtre sous le double rapport de l'aspect et du rendu. Celui du *Retour de la Fenaison*, au Louvre (n° 542) appelle la même observation. Un *Intérieur rustique*, au musée de Nantes (n° 64), réédite le geste de notre paysan et sa façon de tenir le verre ; on y retrouve d'ailleurs notre vieille et notre fillette à terre.

N, ∧

Dans l'angle inférieur de droite de notre composition on distingue des traces de signature que nous reproduisons ci-dessus.

* Reproduites dans *Les freres Le Nain*, par A. Valabrègue, 1904.

— 1111. Toile. H. 0.46. — L. 0.47.

Acheté en 1895

Homme : *cheveux et barbe*, gris ; *casaque*, gris pourpre, les grands clairs jaune sali ; *chemise*, blanc cru, les ombres gris lilacé ; *chapeau*, gris brun noir ; *siège*, gris de vieux bois ; *pichet*, grès bleuâtre ; *vin*, rouge de groseille.— Femme : *corsage et jupon*, outremer dur, blanchissant aux grands clairs, noirâtre aux ombres ; *jupe retroussée*, gris lilacé, dont les clairs sont de jaune eteint ; *linge*, blanc cru à ombres gris lilacé ; *laine*, blanc rompu de gris lilas ; *siège*, gris de vieux bois lavé.— Gamin debout : *cheveux*, châtain ; *manches*, écarlate rabattu ; *corsage*, vert noirâtre ; *bonnet*, lilas. — Garçon a terre : *casaque*, vert de gris eteint ; *culotte*, gris lilas eteint ; *linge au cou*, blanc rompu de gris lilas ; *coiffure*, gris lilas vineux. — Fillette : *jupe*, gris bis sombre ; *manches*, gris orangeâtre ; *épaulettes*, gris lilas ; *tablier*, vert de gris sale ; *bonnet*, blanc rompu de gris lilas. — Masure : *mur*, gris de vieille pierre, jaunâtre au voisinage de la porte ; *encadrement de celle-ci et barrière*, gris de vieux bois. — Homme visible a l'intérieur : *gilet*, vert cendré sombre, *à manches*, orangeâtre. — Arbres : gris noirâtre ; *végétation*, vert cendré ; *perspective : successivement*, cendre verte olivâtre, gris lilacé, bleu vert ; *la maison*, gris olivâtre. — Ciel : *horizon*, pourpre clair ; *les parties sereines*, azur pâle ; *les nuages*, gris lilas sombre. — Sol : gris cendré. — Plat : terre verte vernissee. — Cuiller : etain.

147

LES LE NAIN

ADORATION DES BERGERS



EUVRE impressionnante qui affecte toutes nos sensibilités. Celle de la vue d'abord, avec contre-coup nécessaire sur l'imagination. C'est l'effet de la singularité piquante d'un éclairage vivement contrasté et du mystère de l'ombre prédominante ; c'est encore une suite de l'évidence un peu crue d'une ample tache de jaune de citron chaud qui constitue la clef de l'harmonie ; c'est, enfin, la conséquence d'un faire animé qui se plaît à forcer les lumières locales et à constituer un accent avec un point ou un filet de pâte.

En même temps le cœur est touché par le charme délicieusement enfantin de Jésus, par la grâce un peu mutine des angelets, par la gravité mélancolique et la bonté manifeste du plus âgé des bergers, surtout par l'émotion communicative que traduisent l'adoration si parfaitement signifiée par la physionomie et le geste de la Vierge, l'étonnement respectueux des pasteurs et jusqu'à l'expression de miraculeuse attention que l'artiste a prêtée aux animaux.

Cependant à la contemplation se révèlent d'autres qualités.

Qualités de vérité qui distinguent ces visages franchement modelés par des gris lilacés, si caractérisés, si individuels, si heureusement rustiques ; ce nu d'homme détaillé avec conscience et, plus encore, celui de ce petit enfant

avec son corps potelé, sa chair un peu flasque, sa peau rose aux ombres bleutées et ses mouvements incertains.

Qualités de peinture qui se marquent par une juste gradation du clair et de l'obscur, par la transparence de ce dernier, par la vigueur harmonieuse de la coloration, fondée sur un jeu de jaunes et de bleus qu'amorce le contraste du manteau de Joseph et de celui de Marie, qu'échauffent des garances diverses et qu'avivent des blancs assez crus.

Qualités de convenance, que signale l'accord de l'effet du coloris avec le sens du sujet, cette illustration du joyeux Noël ayant pour note maîtresse la plus radieuse des couleurs ; qualités d'élégance, dont témoignent les formes des anges, la pose du berger à genoux, le geste exquis de la Vierge.

Qualités d'exécution, car aux vivacités que nous avons observées plus haut s'opposent des finesses et des délicatesses, particulièrement sensibles dans l'exécution par hachures légères des parties ombrées de la chair.

Le catalogue classe ce tableau à l'école espagnole. Tout en convenant que dans son apparence générale il y a, en gros, quelque chose qui fait penser à cette peinture, nous voyons en lui une production incontestable de l'art français dans la première moitié du XVII[e] siècle et nous nous croyons fondé à le revendiquer pour le groupe des Le Nain. Voici nos raisons.

La première est l'analogie, à nos yeux frappante, de sa tournure avec celle qui distingue si nettement toute œuvre de ces peintres et que déterminent, d'une part, un cachet impressionnant de sincérité naïve et de gravité un peu triste, de l'autre, un aspect assez heurté, conséquence de contrastes de clair et d'obscur et d'une certaine dureté de coloris avec un goût marqué pour les effets de blanc. A soi seul, notre berger âgé constitue un indice, tant il a un air de famille avec le maréchal de la *Forge* et avec l'homme énigmatique du *Repas de paysans*, tous deux au Louvre (n[os] 540 et 548).

Cependant une preuve spéciale est constituée par le nombre et l'étroitesse des liens qui unissent notre composition à une variation sur le même thème, création des Le Nain, exposée au Louvre (n° 539).

Nous noterons d'abord un arrangement semblable de l'ensemble avec une même disposition du ciel ; puis des parentés de forme et d'expression, telles qu'une même apparence méridionale de plusieurs des personnages ; un même type des anges ; une ressemblance, évidente au premier regard et confirmée par l'analyse, des deux Enfant Jésus, traités dans le même sentiment, posés de même, teintés du même rose aux clairs et du même gris bleuté aux ombres ; une manière exactement pareille de voir et de modeler le nu à l'aide de nuances tirant vers le noir plutôt que vers le brun,

avec une même notation des reflets et des clartés au tournant des parties à contre-jour; enfin, une même manifestation d'émotion sérieuse et une même recherche de la poésie du clair-obscur.

A tout cela s'ajoute la communauté de particularités très signalétiques. Ainsi, de part et d'autre, le berger agenouillé a une épaule découverte; le linge est froissé de la même façon par la main de la Vierge dont le petit doigt présente le même écart et le même ploiement; des deux côtés, la cavité de l'oreille est très développée et le relief des nuées, au voisinage de la gloire, montre les mêmes stratifications. Enfin, au Louvre comme au musée de Lille, le travail révèle un même parti-pris d'accentuer à l'aide d'empâtements la saillie des plis du linge. Dès qu'on a fait l'effort d'imaginer à la même échelle et sur un support de même matière deux peintures exécutées, l'une sur une toile haute de près de trois mètres, l'autre sur une plaque de cuivre sept fois plus petite, on est convaincu de l'unité des origines.

Ce qu'il y a d'un peu exotique, plus exactement d'un peu caravagesque dans notre tableau, nous disposerait assez à en faire honneur à celui des Le Nain dont le surnom de ROMAIN fait supposer soit qu'il a accompli le pèlerinage artistique d'Italie soit qu'il a été un sectateur de l'esthétique ultramontaine.

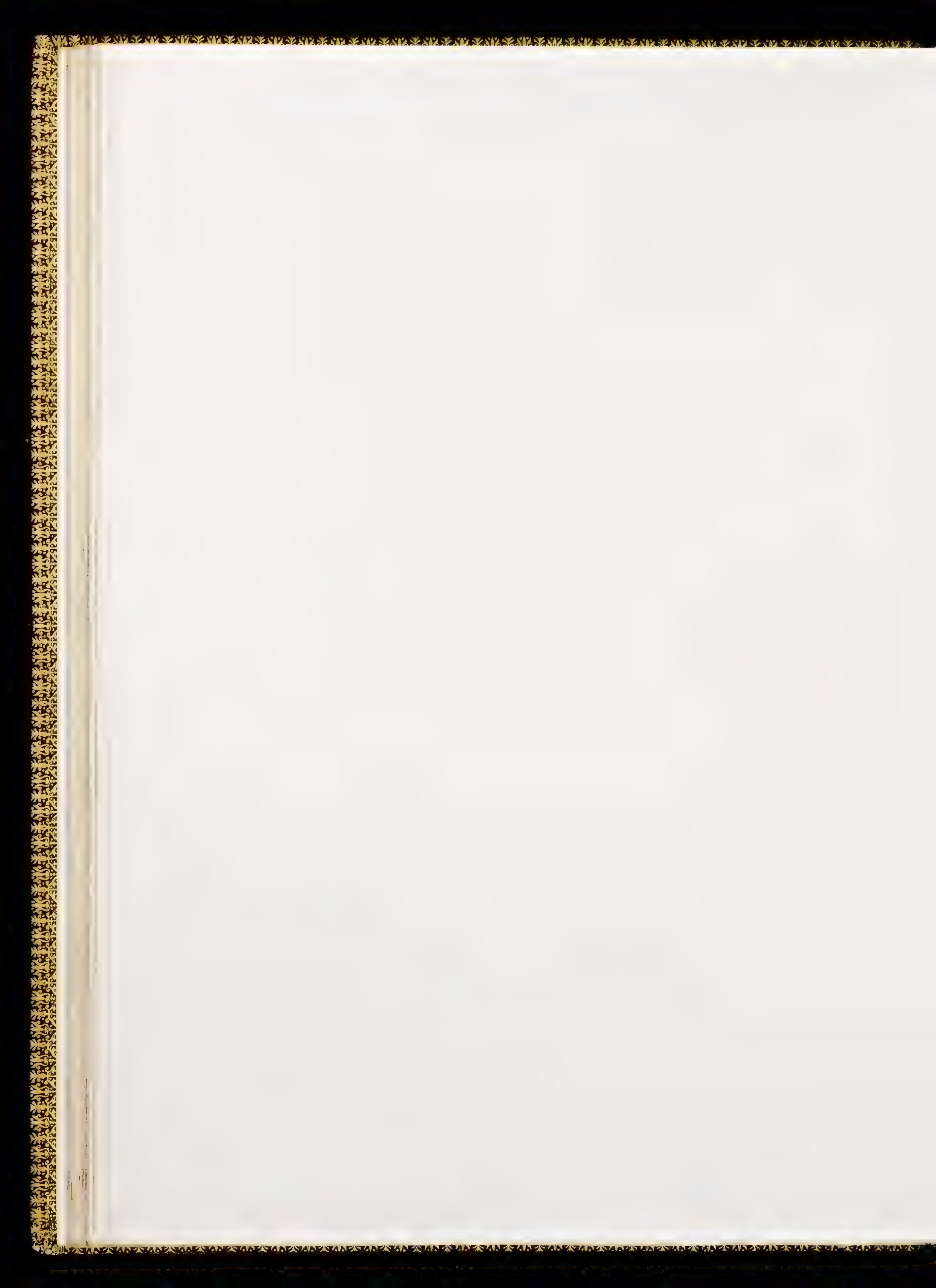
Le musée de Tours possède, attribuée à l'école flamande, une très intéressante *Adoration des bergers avec des donateurs* (n° 278) que des types, des gestes et le coloris apparentent de tout près à notre peinture, tandis que son paysage rappelle ceux qu'affectionnaient les Le Nain.

PL. 113. — **1048**. Cuivre. H. 0.42. — L. 0.32.

Don d'Ant. Brasseur, en 1885.

ÉCHANTILLONNAGE. VIERGE : *cheveux*, châtain cendré; *robe*, garance écarlate; *manteau*, outremer chaud tirant sur l'indigo; *voile*, blanc à ombres gris lilacé. — SAINT JOSEPH : *cheveux et barbe*, gris; *costume*, gris lilas; *chausses*, blanc grisâtre bleuté; *manteau*, jaune citron tirant vers le stil de grain; *chaussures*, gris verdâtre. — JÉSUS : *cheveux*, blond cendré; *corbeille*, gris brunâtre d'écorce; *linge*, gris bleuâtre. — BERGER AGENOUILLÉ : *cheveux*, noir; *tunique*, olivâtre; *manteau*, garance claire éteinte; *feutre*, gris souris, blanchissant aux clairs; *chausses*, gris bis sombre. — BERGER AGÉ : *cheveux et barbe*, noirs; *manteau*, gris jaunâtre éteint; *chapeau*, gris souris. — TROISIÈME BERGER : *linge*, blanc sale; *manteau*, garance pourpre éteinte. — ANGES : *cheveux*, châtain clair cendré; *ailes de celui de gauche*, azur *et* carmin; *de celui de droite*, lilas pâle *et* gris carminé. — GLOIRE, jaune citron; *nuées*, gris de fer lilacé, noirâtre *aux parties sombres*. — AGNEAU, blanc argenté *et* gris verdissant. — HOULETTE, gris olivâtre d'écorce. — BŒUFS, gris beige. — SOL, gris terre d'ombre. — CABANE, gris olivâtre, ocreux *dans les clairs*.







148

JEAN DE BOULLONGNE

(LE VALENTIN)

SOUDARDS JOUANT AUX DÉS

UNE première qualité de ce tableau est l'accord du style avec le sujet : à la vigueur et à la rudesse de soudards, à l'animation d'une contestation entre joueurs répondent la franchise naturaliste du dessin et l'énergie de l'exécution.

Des causes non moins effectives de succès sont une forte caractérisation des images, l'individualité très accusée des personnages, l'évidence d'une vie puissante et passionnée. Malgré qu'il soit plutôt large et qu'il procède par opposition décidée, parfois même un peu brutale, d'ombres bistres assez chargées, le modelé est très sûr, très ferme, très propre à créer l'apparence du relief : le nu que l'on voit à droite est, notamment, un morceau tout à fait remarquable ; le visage qui nous fait face offre tout ce qu'on attend d'un très bon portrait et la partie costumes et accessoires a de l'aspect autant qu'elle annonce de la vérité.

En même temps l'œil et l'imagination sont excités par l'effet impressionnant d'un éclairage contrasté, par la richesse d'une peinture nourrie et chaude, par l'accent d'une facture curieuse des rehauts que déterminent une illumination ou un empâtement localisés.

Cependant l'esprit trouve à apprécier une juste gradation de la lumière et de l'ombre et la distinction d'une harmonie contenue. Celle-ci que

composent essentiellement des jaunes graves, des bistres et des bruns balancés par des rouges lourds ou légers et contrastés par des bleus d'acier, des lilas, des violets pourpres, a pour clef la manche du capitaine à gauche, un jaune de gaude tirant sur le chrome ou sur l'olive suivant qu'il s'éclaircit ou s'assombrit.

Notre composition constitue un échantillon typique de l'art de Jean de Boullongne. Le sujet est de ceux que le peintre affectionnait : nous avons vu deux variations sur le même thème, traitées dans le même goût, l'une au musée de Tours (n° 162), l'autre à Besançon (n° 472). La première montre notre individu debout, notre soldat casqué et notre homme barbu ; la seconde seulement le deuxième et le troisième ; ce dernier se reconnaît encore dans un *Marchand de gibier* au musée de Dijon (n° 203) et dans un *Saint Bartholomé* à Oldenburg (n° 332). Enfin notre joueur chauve est le sosie d'un apôtre d'une *Cène* exposée par la Galerie nationale, à Rome (n° 956).

PL. 138. — **92.** Toile. H. 1.35 — L. 1.90

Don de M. Dieudonné, Préfet du Nord, en 1805

F[illegible] CAPITAINE : *yeux*, noirs ; *barbe*, châtain ; *manche*, jaune de gaude, tirant sur le chrome aux grands clairs et sur l'olive aux ombres ; *rayure*, violet pourpre ; *toque*, brun pourpre ; *plumes*, crème, gris bleu, laque de garance ; *armure*, acier ; *épaulette*, gris bis. — SOLDAT CASQUÉ : *armement*, acier sombre ; *à l'encolure et à l'épaule, étoffe*, lilas ; *au poignet, étoffe*, bleu vert, *galonnée* or. — HOMME EN ARRIÈRE-PLAN : *vêtement*, garance sombre bleuâtre ; *chapeau*, noir ; *plume*, gris bleuâtre — HOMME CHAUVE : *crâne*, basané ; *cheveux et barbe*, gris ; *manche*, garance éteinte ; *draperie*, vert olive sombre. — HOMME DEBOUT : *peau*, basanée ; *cheveux*, châtain ; *costume*, vert anglais sombre ; *toque*, gris pourpre. — PERSONNAGE DÉVÊTU : *peau*, blanche, un peu livide de blessé ; *cheveux*, noirs ; *bandeau*, blanc ; *linge*, blanc *à ombres* gris lilacé ; *pourpoint visible au-dessus de sa main droite, sur le dos et à la ceinture*, cramoisi clair ; *culotte*, gris beige terreux ; *baudrier*, havane. — TABLE, gris de bois lavé ; *tapis*, gris lilacé aux clairs, *gris pourpre aux ombres*. — FOND, vert de gris cendré





149

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

L'ANNONCIATION



VN morceau faible, la gloire ; des tendances à la froideur dans la facture et dans la coloration ne sauraient éclipser les hautes qualités de dessin, d'expression et aussi de peinture que manifestent les parties essentielles de cette composition.

En effet, rien de plus charmant, de plus significatif, de plus convenable au sujet, que cette image de Marie, exquisement virginale avec son visage rougissant et son attitude d'une si décente élégance ; si clairement proclamée par sa pose, par sa physionomie, par le geste de ses mains, la « Servante du Seigneur ».

D'autant plus qu'elle est marquée au coin de la vérité, du fait de l'aspect caractérisé de son visage et du modelé délicat de sa chair satinée que déterminent de fines touches de gris participant du bleu et du vert.

Vrai aussi l'ange, avec son visage individuel, sa chevelure légère, son nu soigneusement détaillé au moyen de demi-teintes de gris bleuté et de bistres rougeâtres ; de plus, animé et bien dans son rôle.

Sous le rapport du coloris, son corps, ses ailes, sa draperie sont, comme aussi la robe de la Vierge et le tapis du prie-Dieu, de très bonnes choses. Elles relèvent une harmonie un peu modeste, mais solide et bien équilibrée, de jaunes et de bleus, amorcés les premiers par la tunique de l'ange, les seconds par le manteau de Marie. Une note assez ample de rouge est

heureusement introduite par la draperie cramoisie du messager et par le vif incarnat des joues de la Vierge.

L'exécution est un peu compassée et sèche, mais ferme et savante.

Ce tableau, qui a été attribué quelquefois à Mignard, est bien de Philippe de Champaigne. Outre qu'il porte le cachet de son style, il partage avec d'assez nombreux échantillons de son art plusieurs particularités signalétiques. C'est ainsi, pour limiter nos exemples, qu'une très belle *Annonciation*, dans la galerie Wallace, à Londres (n° 134), nous offre la même Vierge et le même ange, celui-ci un peu plus jeune, et la même gloire ; que nous les reconnaissons encore dans deux figures du *Songe de Saint Joseph*, au musée de Bordeaux (n° 188), la première posée et drapée de même, avec un prie-Dieu semblablement garni d'un tapis oriental ; que nous la retrouvons aussi dans une *Pieta*, au musée de Toulouse (n° 14), où elle tient le rôle d'une Sainte Femme, etc.

Pl. 137. — 162. Toile. H. 3.68 — L. 2.55. — Don de l'Etat, en 1801

Les armoiries dont le tableau est timbré dans son angle inférieur de gauche, ne sont pas, comme le prétend le catalogue, celles de la famille languedocienne des *Doujat*, où le griffon est « couronné d'or ». Elles appartiennent aux *Gratet* de Provence, soit à ceux qui étaient comtes du Bouchage soit à ceux qui devinrent marquis de Dolomieu en 1699.

Echantillonnage. Vierge : *cheveux*, châtain cendré ; *ruban*, blanc d'argent ; *robe*, satin blanc ; *fichu*, bis ; *manteau*, outremer blanc et dur ; *tapis du prie-Dieu*, blanc crémeux, ocre de ru, écarlate ; *pupitre*, bois rougeâtre ; *livre*, *reliure*, veau ; *tranche*, rougeâtre. — Ange : *cheveux*, blond cendré ; *ailes*, gris ; *ombres*, bistre ; *tunique*, jaune d'or grave ; *grands clairs*, jaune de Naples ; *draperie volante*, cramoisi rose. — Gloire, jaune d'or engrisé ; *nuées*, gris bistré ; *fond*, olive sombre ; *angelets*, *draperies*, outremer vert, orange feu





150

PIERRE MIGNARD

PORTRAIT DU PEINTRE



E personnage se présente bien et a de la tournure. En outre, bien que sa chair soit assez sommairement modelée au moyen de bistres et de bruns, il est caractérisé et individuel ; les yeux sont très expressifs et la bouche nettement particularisée.

La perruque est traitée avec goût et elle offre une apparence méritoire de légèreté et de souplesse ; le costume est des plus soignés et rendu de façon remarquable.

Assez haute en couleur et néanmoins harmonieuse, la peinture montre de très belles parties, notamment l'interprétation d'une soie garance cramoisie claire passant au lilas dans les ombres.

La facture est experte, ferme et adroite, mais un peu trop prudente ; la matière est mince et de très bonne qualité.

Autant le style de cette peinture interdit l'attribution à Charles Lebrun, inscrite au catalogue, autant il commande la nôtre, la manière de PIERRE MIGNARD comportant précisément la composition de palette, le principe d'harmonie et le genre de métier qui distinguent notre tableau.

L'examen du portrait aboutit aux mêmes conclusions. La façon de se présenter du personnage, son port de tête, plus spécialement la direction et l'accent de son regard font partie d'une formule dont nous reconnaissons

l'application dans la plupart des effigies peintes par cet artiste. Considérez, par exemple, celle de *Mazarin* (1660), gravée par Poilly, ou encore celle de *Louis-François Le Tellier*, reproduite par Vermeulen. Examinez surtout celle du maître lui-même, en buste sur l'image que montre, au musée de Versailles (n° 3677), la comtesse de Feuquières sa fille ; à mi-corps, en train de dessiner, tel qu'on le voit sur la belle estampe de Vermeulen (1690) ; en pied, dans son atelier, comme il apparaît sur la grande toile exposée au Louvre (n° 640), contemporaine de l'année 1691.

Aussi bien, est-ce Pierre Mignard en personne que nous contemplons à Lille, sous son aspect aux alentours de la cinquantaine, vers 1660-1665, comme l'indique par ailleurs le costume. La conviction naît, à première vue, de la comparaison de notre portrait avec ceux que nous venons de citer. De part et d'autre, abstraction faite des déformations consécutives à la vieillesse, le masque est pareil, nettement caractérisé par la forme du nez, par le dessin de la manche et par le relief du menton ; de part et d'autre, la physionomie est identique, la ressemblance des yeux étant particulièrement frappante[1]. Quant au geste, il correspond bien à celui de désigner soit une œuvre soit les attributs d'un art qu'offrent si fréquemment les effigies d'artistes au XVII[e] siècle.

De toute façon, cela ne rappelle en rien Vauban, de qui le catalogue veut que ce soit l'image.

[1] Elle n'est pas moins évidente quand on compare le portrait de Mignard à celui de sa fille.

PL. 139. — 459. Toile. H. 0.99. — L. 0.80

Don de M. J.-B. Foucart de Valenciennes, en 1883

ÉCHANTILLONNAGE. *Teint*, rose assez chaud ; *yeux*, bleu noir ; *perruque*, châtain. *Costume* : *damas*, or fauve *à ramages* [illegible] ; *revers*, [illegible] ; *bandes à ramages*, brun pourpre sombre ; *sur le devant et aux manches*, [illegible], tournant [illegible] dans les ombres. — [illegible], olive noirâtre. — FOND : *feuillage*, gris [illegible] ; [illegible], gris et gris glacé.





151

GASPARD DUGHET

(GASPARD POUSSIN — LE GUASPRE)

CAMPAGNE ROMAINE



ALLIAGE heureux d'idéal et de vérité, d'effet et de simplicité, qui plaît aux yeux et charme l'esprit.

Les premiers sont intéressés par les détails d'une perspective profonde, diverse, vraisemblable ; amusés par une remarquable illusion d'espace ; excités par le relief pittoresque et par l'éclat de nuées moutonnantes, vivement illuminées.

Le second a tôt fait de prendre conscience et de se mettre au diapason d'une composition amplement et régulièrement rythmée qui l'incline à des sensations délicates et à une douce sérénité.

En effet, ordonnance linéaire et ordonnance polychrome sont également équilibrées de part et d'autre d'un grand axe que stabilise un lourd balancier. Le premier est constitué, au milieu du tableau, de l'avant-plan jusqu'au ciel, par l'échelonnement très manifeste de quatre masses : les rochers, l'ensemble du château, du temple et des arbres voisins, la colline, le nuage ; le second a pour éléments les monticules boisés qui se font pendant à droite et à gauche.

L'harmonie est exactement symétrique. Les jaunes dont elle se compose essentiellement, développent deux chaînes croisées dont les attaches sont, pour l'une, les clairs crémeux de la nuée et la couleur ocre des rochers ; pour l'autre, les teintes automnales des feuillages sur les côtés.

Cependant le péril de la monotonie est combattu par l'oblique du sillon

du ruisseau et l'opposition, dans les lointains, d'un canton de gauche montagneux à une région de droite toute plane.

Un autre élément de l'effet de ce tableau est la chaleur de son coloris et la prépondérance, déjà notée, de la part qu'il attribue au jaune. Celui-ci ne règne pas seulement sur les parties de sol, de roc, d'architecture, d'animalerie ; il tient aussi la végétation où le vert franc est rare tandis qu'y dominent des nuances ocre, orangé, bistre ou olivâtre. Il convient d'ailleurs de tenir compte d'un certain brunissement général par la faute du vernis.

Cette gamme maîtresse, qui a pour clef le relief crémeux du nuage, est renforcée par un contraste constant de bleus dont le plus étendu est l'azur pâle du ciel et le plus vif le cobalt appliqué sur la culotte du berger debout.

La sévérité de l'aspect est égayée par un semis de taches de garance tendre piquées depuis la draperie du berger assis jusqu'aux toitures des maisons sur la colline.

La substance est nourrie ; l'exécution sûre et ingénieuse. Les premiers plans sont relativement poussés ; des accents en pâte manifestent les lumières, et les saillies des nuées sont traitées en matière avec énergie et adresse.

Les figurines qui étoffent ce paysage ne sont pas étrangères à son succès, car elles sont aussi heureusement campées que bien dessinées.

Notre tableau illustre de façon très caractéristique une formule de composition et d'effet chère à Gaspard Dughet. Distribution générale et arrangements particuliers du décor, rôle et localisation des repoussoirs, aspect des « fabriques », place, pose et tournure des personnages, tout cela est répété avec plus ou moins de variantes et plus ou moins de succès par de nombreux échantillons de son art. Celui-ci est d'ailleurs une de ses œuvres les plus réussies. A tous égards, il est étroitement apparenté avec les très beaux paysages qui sont exposés au musée de Berlin (n° 1626) et au Palais Pitti (n°s 416, 421, 436).

Pl. 114. — **273.** Toile. H. 0.58. — L. 0.93. — Acheté en 1869.

[illegible] Rochers au premier plan, ocre, gris de terre d'ombre : *à gauche*, terre d'ombre ; *à droite*, idem brûlée. — Berges du ruisseau, ocre et terre d'ombre. — Terrain au pied et à droite de la colline, crémeux chaud. — Monts, crémeux, crème et gris bleuâtre, gris lilacé, *selon l'éloignement*. — Mer, azur pâle ; *promontoire au fond*, gris lilacé. — Végétation : *au premier plan*, vert de gris chaud et clair, vert anglais ; *buissons*, roux de feuille morte ; *feuillages sur les monticules à droite et à gauche*, ocre orangée et vert cendré ; *aux plans moyens : arbres*, vert anglais jaune et ocre ; *sur la colline*, vert de gris et vert cendré éteints ; *herbages au delà du ruisseau*, vert anglais jaune. — Fabriques, crémeux, ocre, gris de terre d'ombre *suivant l'éclairage* ; *toiture*, tuile pâle ; *au dessus du temple*, fumée bleuâtre. — Berger assis : *draperie*, garance tendre. — Berger debout : *culotte*, bleu de cobalt. — Pêcheurs, cobalt et garance. — Personnages devant le temple, idem. — Ane : *étoffes*, bleu et garance. — Moutons et Chèvres, crème et jaune, idem. — Ciel, azur pâle ; *nuage*, crémeux, ombres gris.

152

SÉBASTIEN BOURDON

PORTRAIT D'UN ARCHITECTE

Chef-d'œuvre de l'art du peintre autant que de celui du portraitiste, ce magnifique tableau saisit le regard, fascine l'attention et s'implante dans la mémoire.

Le modelé de la chair est large, presque sommaire, du moins en apparence ; mais de ses demi-teintes d'un gris bleu verdâtre et de ses ombres bistres naissent la plus précise des définitions et le plus saillant des reliefs. Surtout de ces yeux ardents et scrutateurs, de cette bouche lippue et volontaire, de ce front bas et plissé, de ce menton massif et têtu, de ce geste naïvement vaniteux jaillissent, admirables d'évidence et de précision, l'apparence de la vie et l'expression d'une personnalité.

Contenue, grave, austère même par suite de l'absolue prépondérance de gris olivâtres et ocreux qu'exaltent discrètement des gris bleuâtres et qu'animent à peine une parcelle de jaune et un peu de rose éteint, l'harmonie est d'une rare puissance d'effet, en même temps que d'une admirable délicatesse dans la différenciation des nuances et d'une parfaite justesse dans la gradation des tons.

L'exécution est superbe, parfois un peu lourde, mais toujours énergique, décidée, magistrale, habile à jouer de la matière et du travail. Ainsi, sur les parties de costume et d'accessoires elle étale la pâte en nappe continue, tandis que sur le visage et sur les mains elle la plaque par touches menues, de la juxtaposition desquelles résulte un aspect onctueux conforme à celui de la chair vivante.

Classé par le catalogue aux anonymes de l'école française, ce tableau a été attribué à Finsonius de Bruges, à Velasquez, à Ch. Errard, aux Le Nain.

La vérité, c'est qu'à tous égards il manifeste à l'évidence la manière de Sébastien Bourdon. Confronté, au Louvre, avec le portrait de Descartes et avec ceux de l'artiste par lui-même (n[os] 78, 80, 81) ; au musée de Montpellier, avec les effigies d'un *Inconnu* et d'un *Officier* (n[os] 40 et 41), il révèle une même origine. De part et d'autre, c'est le même mode de présentation et le même sentiment de l'effet, le même regard ardent, le même traitement des draperies, la même harmonie grave et chaude, le même métier énergique et pictural.

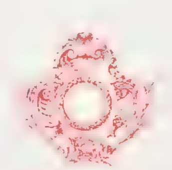
Étant donnée l'apparence nettement méridionale des traits et surtout du teint olivâtre du modèle, nous pensons que notre peinture fut exécutée à Montpellier, durant le séjour qu'y fit le maître, du début de l'année 1657 au printemps de la suivante, pour peindre le tableau du maître-autel de la cathédrale.[*] Nous savons que ses concitoyens firent de fréquents appels à son talent de portraitiste et comme, d'autre part, il avait reçu de la ville mission d'organiser et de diriger une Académie, nous pouvons très bien nous supposer en présence de l'image d'un architecte local.

[*] Cf. Ponsonailhe, *Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre*, p. 158-184.

Pl. 115. — 917. Toile. H. 1.03. — L. 0.80.

Mentionné par l'inventaire de 1795.

Échantillonnage. *Teint*, olivâtre ; *cheveux*, châtain, *à reflets* blond fauve aux grands clairs ; *yeux*, gris bruns ; *lèvres*, rose pâle. *Vêtement*, gris olivâtre chaud à ombres brunes. *Linge*, [illegible], gris bleuté. — Compas, laiton. — Papier, gris bleuté ; *ombre portée de la main et de la manche*, gris olivâtre. — Planche a dessiner, gris ocre sali. — Table, gris de terre de Sienne rompu — [illegible]





153

SÉBASTIEN BOURDON

COUR DE FERME AU CRÉPUSCULE

BEAUCOUP d'effet, conséquence de l'aspect pittoresque du lieu, du caractère propre au moment, qui est celui du crépuscule, de l'étrangeté d'un éclairage très heurté, de l'accent d'une facture énergique et vive, enfin et surtout de la poésie impressionnante d'un beau ciel tourmenté.

Aussi bien est-ce lui qui commande l'ensemble. Non seulement il saute aux yeux, dès l'abord, mais encore il groupe les clefs des gammes génératrices du coloris.

De l'azur clair de ses parties sereines et des gris très lilacés des ombres de ses nuages se détache une chaîne, tendue obliquement, de taches bleuâtres de gris de fer, de cobalt et surtout de lilas, dont les dernières correspondent aux bas et à la culotte du dormeur : là est l'origine de nos sensations dominantes, là s'allonge l'axe de la composition.

La complémentaire qu'opposent à la note initiale de cette première série les jaunes et les gris ocreux des nuées, se développe parallèlement par des gris jaunâtres jusqu'au tout premier plan où une grande bassine en cuivre la monte au niveau de la teinte du laiton.

Une succession de rouges est amorcée par une radiation restreinte, mais effective, d'orangé issue de l'horizon : elle est continuée par des roux de feuillage mourant et achevée, sur le devant, par un rose de garance sur une

étoffe et par un vermillon sur la manche de l'homme âgé. Elle est contrastée, au debut, par une bande de ciel pers, ensuite par diverses nuances de vert, gris, cendré, olivâtre.

Enfin, une blancheur dans la zone céleste la plus voisine de la terre fait pendant à une ample surface de blanc cru étalée par la chemise de l'homme couché et qui introduit une vivacité piquante multipliée par l'aspect de linges, de cheveux blancs, d'une pipe, de légumes.

La matière est nourrie, sensiblement épaissie aux reliefs.

Cette « bambochade », comme on disait alors en France, est tout à fait caracteristique d'une des faces les plus intéressantes du talent de Sébastien Bourdon. Non seulement sa conception et sa facture sont exactement celles des œuvres similaires du maître, mais encore elle répète bon nombre de leurs particularités, dont quelques-unes, d'ailleurs, reparaissent si fréquemment qu'elles équivalent presque à une signature.

C'est d'abord un effet de ciel illuminé par un coucher de soleil derrière des nuages, qu'on retrouve partout, même dans ses « peintures d'histoire », identique, par exemple, dans son *Christ et les Enfants*, au Louvre (n° 70), dans son *Mariage de Sainte Catherine*, au musée de Grenoble (n° 3), dans le *Retour de l'Arche*, à la National Gallery de Londres (n° 64). C'est aussi un arrangement ordonné par rapport à un repoussoir que constitue, au premier plan, un amas d'accessoires; un même parti d'éclairage contrasté, le même principe de coloris à base de bleu et de jaune, avec le piquant de blancheurs crues; enfin une même exécution ferme et corsée.

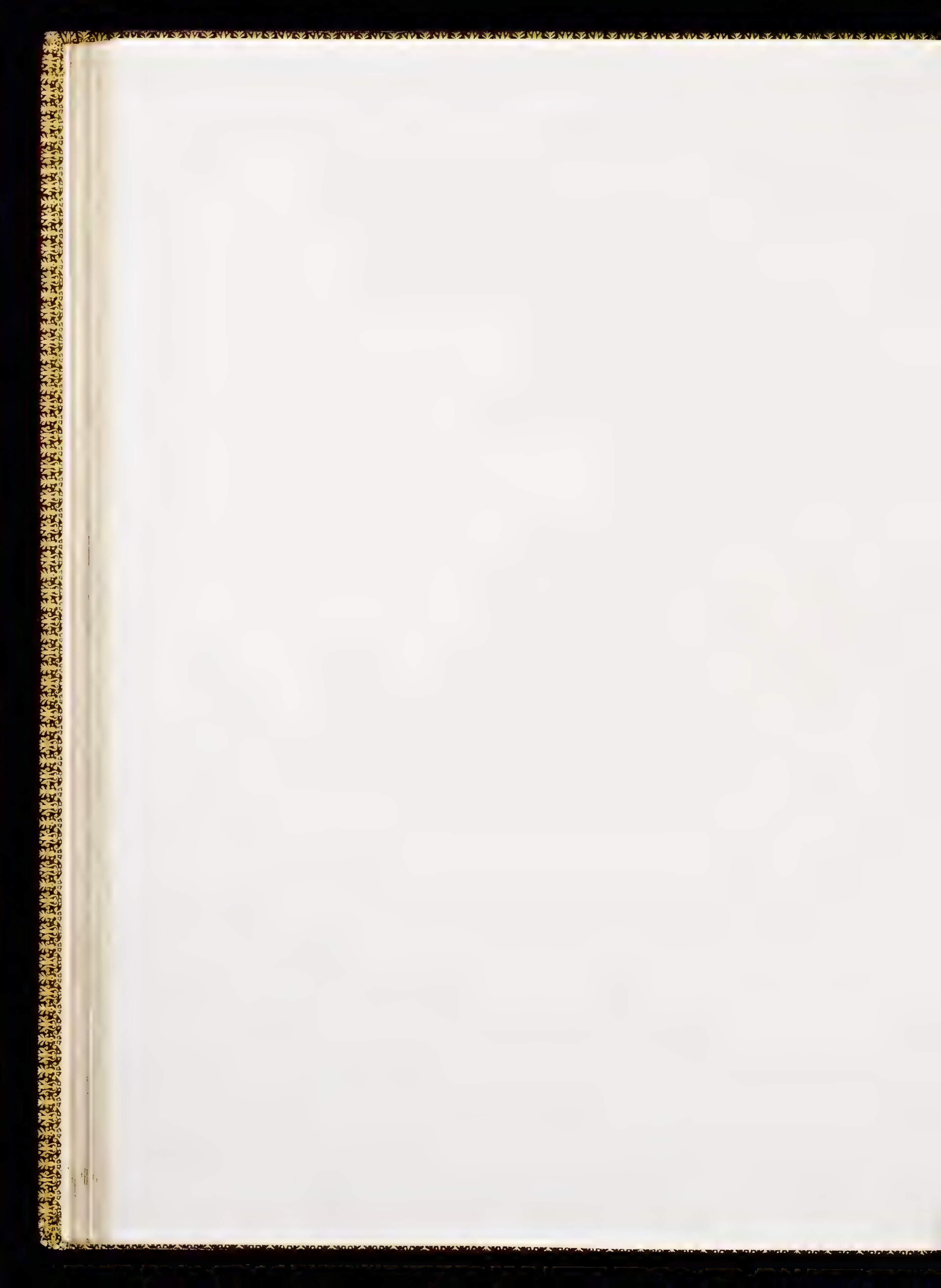
Le plus proche parent que nous connaissions à notre pièce est une *Scène de camp* à la Galerie nationale de Rome où, dans une grotte un soudard lève son verre tandis qu'une femme pince de la guitare: de part et d'autre c'est presque la même composition et c'est exactement la même note de peinture. Nous citerons ensuite un *Groupe de marchands*, au Mauritshuis à La Haye (n° 289); *une Dispute de joueurs* (1643) et une *Scène de camp*, au musée de Cassel (n°s 471 et 472); une scène analogue à la nôtre, au musée de Montpellier (n° 42); des *Soldats et bohémiens*, au Louvre (n° 75), un *Groupe d'individus à la porte d'une ville*, à la Galerie nationale de Rome (n° 982): sur ces trois derniers tableaux apparait la figure d'homme âgé qu'on voit sur le nôtre; on la reconnait encore dans une *Scène de jeu*, au musée de Besançon (n° 323), faussement attribuée à Leduc.

Pl. 138. — 95. Toile. H. 0.50. — L. 0.68. — Acheté en 1860

Dormeur : *chemise*, blanche à ombres gris lilacé ; *culotte*, gris lilacé ; *bas*, gris de

bleu de cobalt ; *souliers,* noirs ; *chapeau à terre,* noir. — Homme agé : *teint,* haut en couleur ; *cheveux,* gris ; *barbe,* blanche ; *casaque,* peau de mouton ; *culotte,* vert cendré. — Chanteur : *chemise,* blanche à ombres gris noirâtre ; *casaque et bonnet,* gris ; *culotte,* gris lilacé sombre ; *jambières,* gris ocreux ; *pichet,* terre brune et gris bleuâtre. — Femme : *teint,* très basané ; *fichu et serre-tête,* blanc sale. — Homme debout derrière : *chemise,* bis ; *costume,* vert noir. — Gamin, en gris olivâtre. — Personnage assis a droite, en beige pourpre sombre.— Homme couché au deuxième plan : *costume,* gris de fer lilas ; *guêtres,* ocre éteinte ; *le tas sur lequel il est étendu,* couleur de feuille morte. — Homme aperçu par la porte, en gris lilas ; *culotte,* gris de fer ; *chausses,* gris ; *son âne,* gris. — Ballot a droite en premier plan, gris verdâtre. — Grotte, gris terreux, brun. — Escalier, brique pâle. — Boiseries, gris ocré *et* rougeâtre. — Vase pendant a droite, cuivre jaune. — Terrain, gris poussière *et* gris verdâtre ; *au deuxième plan,* vert de gris éteint. — Panier a terre, osier roux *avec* rave. — Bassine, cuivre jaune. — Jarres, vieille terre cuite. — Futailles, vieux bois. — Sur une pièce de bois : *étoffe,* rose de garance. — Masure : *mur,* gris fer ; *toit,* vieux chaume. — Au fond : *terrain,* gris ocré et olivâtre ; *arbres,* terre verte sombre ; *maison,* gris lilacé. — Ciel : *horizon,* jaune aurore ; *bande,* pers ; *en haut,* azur. *Nuages : les clairs,* crème chaude ; *les ombres,* gris lilacé.





154

NICOLAS DE LARGILLIÈRE

LE PAYSAGISTE JEAN FOREST

FANFARE de couleurs, griserie des yeux.

Le nœud de l'harmonie est une note éclatante, prolongée, triomphante de garance écarlate veloutée, que soutient un chœur brillant d'orangés clairs ou graves, de jaunes d'or, de pourpres, de roux; pour hausser le ton, des noirs chauds; pour monter la teinte, des blancs, des gris verdâtres ou lilacés.

Autant que le coloris par ses splendeurs, la facture frappe et exalte l'œil et l'esprit par une poursuite passionnée de l'effet, par une verve audacieuse, par une façon vive, puissante, verveuse de coucher ou de frotter la matière, de plaquer des accents en pâte, de composer une nuance sur la toile même en tripotant deux couleurs superposées ou accolées.

Le tout s'accorde à merveille avec la tournure pittoresque de la pose et avec la présentation quelque peu tapageuse du personnage.

Aussi ne songeons-nous pas à chicaner le peintre sur ce qu'il y a d'un peu sommaire dans son imitation de la forme et d'un peu superficiel dans son interprétation du type. D'autant moins qu'il donne largement l'essentiel, que son modelé de la chair distingue avec soin et franchise les degrés du relief au moyen d'une gamme de clairs crémeux, de demi-teintes en gris bleuté et d'ombres bistres; qu'il a mis de la vérité dans le regard et du caractère sur le masque.

Et puis cette peinture nous paraît plutôt une étude très poussée qu'un tableau achevé.

Aussi bien pensons-nous qu'elle a précédé une réplique, de dimensions un peu moindres (1.17 × 0.88), que possède le musée de Berlin (nº 484 A), plus finie, mais moins chaude, moins verveuse, moins vibrante.

Exécutée en 1704 et exposée au Salon de cette année, cette œuvre montre les effets de la crise heureuse qui transforma le LARGILLIÈRE première manière, un peu sage et contenu, en un brillant virtuose du pinceau.

Bien oublié aujourd'hui, le paysagiste *Jean-Baptiste Forest,* dont nous contemplons les traits et qui, en 1699, devint le beau-père de son peintre, naquit à Paris en 1636 et mourut dans la même ville en 1712. Élève de Pierre Forest, son père, et de P.-F. Mola en Italie où il passa sept ans, il acquit de la réputation et fut reçu à l'Académie royale en 1674. L'épigraphe latine de l'estampe gravée d'après notre tableau par P. Drevet, vante « la douceur de ses mœurs et l'agrément de son caractère » autant que son talent d'artiste. Dézallier d'Argenville a écrit de lui : « Son coloris est terrible, quelquefois même un peu outré et trop noir ; mais on est sûr de trouver toujours dans ses tableaux du piquant, de ces coups de pinceau hardis qui sentent le maître ;... c'est une magie qu'il faut distinguer dans ce grand paysagiste ». Ses œuvres ont pour ainsi dire disparu, gâtées pour la plupart par l'instabilité des couleurs que le peintre composait lui-même. Quelques-unes ont été gravées par Bernard, par J. Coelmans, par P. Peiroleri.

Au musée de Tours, un *Portrait d'artiste* (nº 90), attribué avec raison à Largillière, nous a frappé par l'analogie et la pose du modèle avec celle de notre effigie et par la ressemblance de ses traits avec ceux de Forest.

P[illegible] 116. — 451. Toile. H. 1.26 — 0.94. — Donné par M. Jules Brame, en 1861.

Il existe une très belle estampe de Pierre Drevet, gravée d'après notre tableau, aux frais du peintre. Elle porte l'inscription suivante :

Joannes Forest Pictor celeberrimus, honorarius in Regia picturæ Academia Consularius
Morum lenitate, amœnitate ingenii et artis peritia æque insignis
Hanc amantissimi soceri effigiem pinxit et ære incidi curavit ut cum illa suum amorem
In illum æternitati commendaret.

Nicolaus de Largilliere, in eadem Academia Professor.

[illegible] *Houppelande,* velours garance écarlate ; les clairs, rose de garance ; les ombres, pourpre violâtre ; les parties les plus obscures, brun noirâtre ; *doublure,* fourrure naturelle ; *passementeries,* or. *Gilet,* ocre orangée claire ; *boutons,* argent. *Chemise,* blanc à ombres gris legerement verdi. *Culotte,* ocre orangée chaude. *Chausses,* gris noir, lilacé aux clairs. *Dans la main droite un linge,* blanc à ombres gris verdâtre. — APPUIE-MAIN, ocre vineuse. — PINCEAUX : *manches,* idem *et* ocre grise. PALETTE, noyer.— SIÈGE : *dossier,* ocre bistrée — CHEVALET, gris bis.— PAYSAGE EN COURS D'EXÉCUTION : terre d'ombre, azur sombre, gris lilacé. — FOND : *toile,* gris verdâtre ; *à droite,* gris vert sombre.

155

NICOLAS DE LARGILLIÈRE

PORTRAIT D'UN HOMME DE QUALITÉ



A monnaie du chef-d'œuvre que nous venons de présenter ; néanmoins de matière excellente et de frappe magistrale.

Outre qu'elle a fort grand air, l'effigie impressionne par la vive expression de l'œil et par le caractère individuel de la bouche. Le visage a du relief, largement mais aussi franchement défini par des gris verdâtres et par des bistres légers, même avec des vérités de détail comme l'aspect bleuâtre de la peau rasée. De son côté, le costume fait effet grâce au goût et à l'ampleur pittoresque de son drapé.

Cependant c'est à la peinture que l'œuvre emprunte son attrait principal.

L'éclat triomphant d'une harmonie vibrante dont la clef est un orangé feu, corsé par de l'or, soutenu par de l'écarlate, — les uns et les autres avivés par du blanc et par du noir et contrastés par un gris verdâtre — excite une joie sensuelle qu'accroît d'ailleurs l'accent d'un faire décidé et verveux, amateur avisé d'illuminations et d'empâtements.

Ce portrait est de la deuxième manière de Largillière. Sa mise en place, son port de tête, son regard ont été imposés par l'artiste à tant de ses modèles, — ainsi, pour n'en citer qu'un, à ce *Pupil* dont on voit l'effigie au musée de Grenoble (n° 64) — que l'identité de l'auteur est hors de doute.

Pl. 39. — 452. Toile H 0.82 — L 0.66

Acheté en 18[illegible] Provient de la famille Decroix-Van der Veke, de Lille.

E[illegible] Yeux, bruns ; *perruque*, blanche. *Habit*, gris noir lilacé ; *gilet*, blanc à ombres gris bleuâtre ; *manteau*, orange feu à ombres d'ocre brune ; *broderie*, or ; *doublé*, écarlate. — Fond, gris verdâtre, gris roux, gris bistre, selon les places.





JEAN-BAPTISTE OUDRY

UN CARLIN



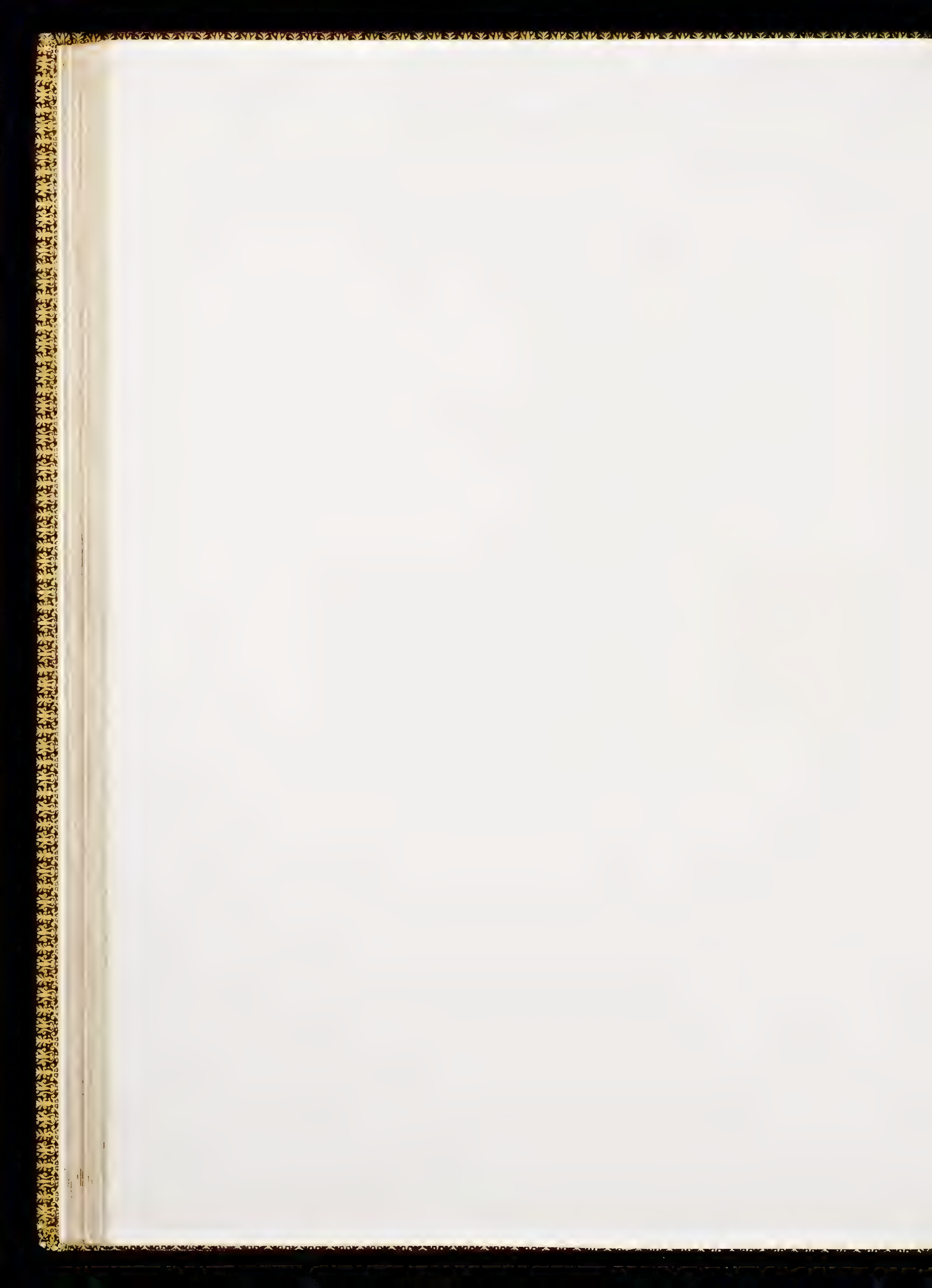
IMAGE véridique que distinguent des qualités de couleur et surtout d'exécution. En effet, le corps de l'animal offre de très bons morceaux de travail en pâte, qui mettent en valeur une harmonie chaude, adroitement composée, avec une gamme tout à fait séduisante de blancs crémeux contrastés par des ombres de gris lilacé et rehaussés par une note vibrante de garance vive.

Cette œuvre de la pleine maturité de l'artiste offre les qualités communes à ses meilleures productions. Cependant, elle se distingue de la moyenne d'entre elles par la chaleur relative de son coloris. A cet égard, elle est proche parente d'un *Chien gardant du gibier* que l'on voit au Louvre (n° 668) ; elle lui ressemble, en outre, par un arrangement semblable du fond, par l'aspect et la couleur de sa végétation ainsi que par sa facture.

JB Oudry 1730

PL. 140. — **585.** Toile. H. 0.54 — L. 0.645. — Acheté en 1860.

ECHANTILLONNAGE. *Pelage*, blanc cremeux, à ombres gris lilacé ; *taches*, café au lait ; *yeux*, noirs ; *collier*, soie garance vive ; *rosettes*, vert bleu noirâtre, à clairs blancs ; *boutons*, cristal. — TERRAIN, gris bitumineux ; *les parties claires de la reproduction*, vert de gris chaud. — VÉGÉTATION, ocre brune de feuillage mourant. — CIEL, azur vert sombre




157

J.-B. SIMÉON CHARDIN

LE REPAS AU COIN DU FEU


ORCEAU très intéressant dont la valeur intrinsèque se double du prix d'un document pour l'histoire de l'art.

Le personnage est caractérisé et son expression est juste et significative. La largeur du modelé de la chair n'exclut pas l'apparence du relief, déterminée par un jeu de crémeux roses, d'ocres rougies et de bistres bitumineux en accord avec le degré de l'éclairage. L'ensemble marque du sentiment et impressionne le spectateur.

Toutefois les causes premières du succès de l'œuvre sont l'effet piquant de fortes oppositions de lumière et d'ombre, la richesse grave d'une chaude harmonie où dominent des roux et des pourpres contrastés par du vert de gris, enfin et surtout l'accent d'une technique robuste et verveuse. La peinture, en effet, est toute en pâte et celle-ci a été plaquée, frottée ou tripotée par une brosse ferme, alerte et sûre, des touches et des courses de laquelle la matière a gardé l'empreinte révélatrice.

Le catalogue ne met pas de nom au bas de cette toile. L'attribution à Watteau qu'on proposa jadis ne nous paraît pas acceptable : sans doute, au début de sa carrière, l'artiste a pastiché les Hollandais, notamment ceux qu'influença Rembrandt ; mais le métier de notre peinture n'est pas le sien. Il est, en revanche, exactement celui de Chardin, surtout dans ses œuvres

de grandes dimensions. Ainsi, pour nous borner à quelques exemples, le *Portrait de Charles Godefroy* au Louvre, la *Dame qui va cacheter une lettre* (1732) au château de Sans-Souci à Potsdam, montrent le même travail « heurté », — pour parler comme Diderot en 1765 — genre « mosaïque », — comme disait Bachaumont en 1750 — le même goût de l'empâtement, le même parti-pris d'accuser la lumière sur la crête d'un pli par une traînée de matière, qui distinguent notre tableau.

Nous y notons encore, de même que sur la *Raie* (1728), au Louvre (n° 89), un aspect de la tonalité des ombres et aussi une apparence des blancs, qui caractérisent la manière de Chardin autant que le style de notre morceau.

Quant à cette conception toute rembranesque de l'éclairage qui est un de ses traits essentiels, elle répond justement à une préoccupation — d'ailleurs commune à beaucoup d'artistes de l'époque — que Chardin trahit dans son *Chimiste* du Salon de 1737 et qui frappa vivement les contemporains. De fait, une confrontation de notre *Vieille* avec cette figure que Lepicié grava en 1744 sous le titre du *Souffleur*, manifeste une telle parenté que volontiers on apparierait leurs images en pendants.

En somme, nous considérons notre pièce comme un échantillon typique d'une des faces de l'art de Chardin vers la fin de la quatrième décade du XVIIIe siècle.

Pl. 141. — **972.** Toile. H. 1.28 — L. 1.14

Don de l'Etat, en 1873. Provient de la collection Lacaze

[illegible] *Cheveux*, châtain cendré. *Robe*, lilas pourpre chaud ; *fourrure*, brun roux. *Linge* : *demi-teintes*, gris glacé pâle ; *ombres*, bistre léger. *Bonnet*, gris bistré ; *les rayures*, bitume. — Tapis, vert de gris pâle, blanchâtre, ombré de bistre bitumineux. — Plat, étain. — Couteau : *manche*, corne blonde. — Pain, bis ; *entre les doigts une bouchée*, rose garancé et crémeux. — Siège : *dossier*, cuir fauve. — Cheminée : frottis de roux bitumineux ; *l'âtre*, rougeâtre. — Mur, frottis de roux bitumineux.



158

JEAN-HONORÉ FRAGONARD

ADORATION DES BERGERS

(ESQUISSE)



OIE des yeux, délices de l'esprit!

Claire, bariolée, pimpante, la polychromie s'ordonne très heureusement, à l'avantage de la signification autant que de l'effet, sur une chaîne verticale de jaunes dont le maillon supérieur est constitué par la gloire, l'opposé par des fétus de paille sur le sol et le principal par le centre de l'intérêt.

La chevelure et l'auréole de Jésus, sa couverture, la litière sur laquelle il repose, le grand vase de laiton que tient la pastoure à genoux au premier plan, le costume de la vieille en adoration groupent une gerbe de jaunes brillants dont la vivacité naturelle est accrue par une illumination du fait des blancs crus des lingeries et par le contraste d'un bleu de cobalt sur le manteau de la Vierge et de gris lilacés sur la robe de la laitière et sur les clairs du pelage du chien.

Le chœur central se trouve d'ailleurs soutenu en seconde ligne par l'ocre du costume du berger en arrière-plan qu'avivent les gris ardoisés du fond, par le chrome ocré des vêtements du berger debout et par l'orangé roussi de ceux de Saint Joseph.

Enfin, à l'unisson de l'allégresse du moment, éclate une note de rouge,

émise par les roses de la chair de l'Enfant et par les garances très claires de la robe de sa mère et de la casaque du berger âgé.

Cependant l'esprit, que charment la joliesse du visage de Marie, la grâce de son attitude et de son geste, est comme électrisé par les vivacités et les brusqueries d'une facture légère et verveuse et aussi par l'illusion qu'elles lui donnent du spectacle d'un travail en cours.

Tous les caractères que nous venons de relever sont bien ceux de ces « furieux embryons de tableaux », selon l'expression heureuse des de Goncourt, que sont les esquisses de FRAGONARD.

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'œuvre achevée d'après la nôtre. Sans doute fit-elle partie des études préparatoires à la peinture fameuse en son temps qu'il exécuta pour le marquis de Veri — le même qui lui avait commandé le *Verrou* — et dont nous empruntons une description au catalogue de la vente après le décès de cet amateur, en 1785 (*) « Ce tableau merveilleux et sublime tout à la fois présente une des plus belles compositions que la peinture ait produit dans ce genre : la Sainte Famille y est représentée dans un lieu où paraît descendre toute la gloire et toute la lumière des cieux, dont le principal effet se porte sur la figure de l'Enfant Jésus ; près de lui est assise la Vierge sa mère, dans l'attitude la plus gracieuse et la plus intéressante, et dans le fond on aperçoit à peine la figure de Saint Joseph qui paraît enveloppée sous l'éclat de la lumière céleste ; sur le devant sont placés les bergers, les uns prosternés contre terre, les autres dans l'attitude du respect et de l'adoration. Il est plus aisé de sentir que de rendre tout l'effet de ce chef-d'œuvre, dans lequel M. Fragonard semble avoir voulu prodiguer toutes les richesses d'une imagination vive et savante ».

Il est probable que si l'auteur de ce dithyrambe — il était marchand — avait voulu faire œuvre de critique consciencieux, il aurait dû ajouter le correctif des observations que nous allons faire au sujet de notre esquisse.

Celle-ci, en effet, trahit une grande faiblesse d'invention et une pratique passablement cynique de l'imitation.

Un examen superficiel reconnaît au premier regard l'origine anversoise de la jeune femme au premier plan : une comparaison avec les variations de Rubens sur le même thème aboutit à la confusion de ce pillard qu'était

(*) N° [illegible] du catalogue, rédigé par A. J. Paillet, peintre ; page [illegible]. Ce tableau ne répétait pas notre esquisse : outre que la fin de sa description ne répond pas à notre composition, il était en longueur H. 27 pouces ; L. [illegible] pouces.

Le catalogue de l'œuvre de Fragonard, à la suite du livre consacré au maître par le baron R. Portalis (Paris, 1889) signale une *Adoration des Bergers*, dessin à la sanguine, de forme cintrée (H. 0.17 — L. 0.2[illegible]) ayant figuré à la vente Féral en 1877 ; une deuxième, à la sepia, appartenant à la marquise de Varennes ; une troisième, par le même procédé (H. 0.36 — L. 0.46), ayant passé dans la vente Walferdin (n° 219).

volontiers notre artiste. Elle révèle qu'il s'est borné à une paraphrase de la gravure de Luc Vorsterman d'après l'*Adoration des Bergers* que possède le musée de Rouen (n° 613). En bloc il lui a emprunté tout le groupe de droite comprenant la pastoure accroupie, celle qui est debout et l'homme entre elles deux. Il s'est contenté, pour la seconde, de substituer les traits d'une personne jeune à ceux d'une âgée ; pour la première, de remplacer l'offre d'un œuf par celle d'une bolée de lait et d'abattre sur la cuisse le bras gauche débarrassé du pot ; pour le dernier, d'allonger le même membre symétriquement au droit et de lui faire joindre les mains. De même pour les types : celui de la laitière est une réplique ou peut s'en faut ; avec sa chevelure et sa barbe en coup de vent, la tête de son voisin est tout simplement celle de Saint Joseph, à peine modifiée ; le masque de notre vieille à genoux est celui du personnage correspondant, que nous avons déjà cité. Ajoutons qu'à tous égards le groupe des anges rappelle celui que Rubens imagina.

Cependant ces larcins ou ces réminiscences ne sont pas les seuls que découvre la confrontation. Ainsi notre Saint Joseph ressemble comme un frère au plus âgé des visiteurs d'une *Adoration des Bergers*, au musée de Marseille (n° 400) et au roi agenouillé de l'*Adoration des Mages* de l'église Saint-Jean à Malines, toutes deux de Rubens et gravées par L. Vorsterman ; le geste de la Vierge procède évidemment de celui que Marie fait dans l'*Adoration des Rois* du même maître que possède la Pinacothèque de Munich (n° 252) et que Fragonard a pu connaître par l'estampe de Schelte à Bolswert.

En somme, la part de Frago se réduit à la figure de la Madone, celle-là, il est vrai, parfaitement de son crû : car, avec son minois charmant, son nez un peu retroussé, son air innocent, elle répond au signalement de ses héroïnes, notamment dans la *Leçon de musique*, dans la *Jeune mère*, dans la *Chemise enlevée*, exposées au Louvre (n°s 291, 300, 295).

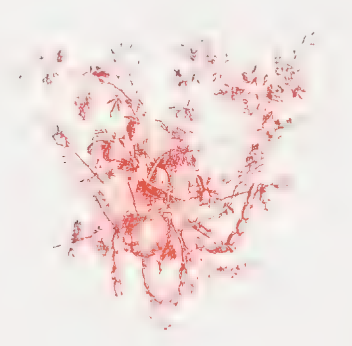
PL. 117. — **312.** Papier collé sur toile. H. 0.57 — L. 0.445.

Acheté en 1859. Provient de la vente du comte Castellani, à Paris, la même année (n° 120 du catalogue).

Cité avec éloges par M. de Fourcaud, dans son excellente étude sur *Honoré Fragonard*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, t. XXI, p. 223.

ECHANTILLONNAGE. JÉSUS : *cheveux*, blond pâle ; *auréole*, or ; *chair*, rose ; *langes*, blanc cru ; *couverture*, chrome ; *litière*, paille ; *crèche*, gris de noyer. — VIERGE : *teint*, rose ; *joues*, incarnat ; *cheveux*, châtain cendré clair ; *linge de tête*, crémeux beurré ; *robe*, garance rose très claire ; *manteau*, gris bleu de cobalt verdissant ; *ombres*, terre verte et terre d'ombre. — SAINT JOSEPH : *cheveux*, châtain chaud ; *vêtements*, orangé de Mars. — LAITIÈRE : *cheveux*, châtain ; *linge*, blanc cru, les demi-teintes vert d'eau pâle, les ombres gris lilacé ; *robe*, gris lilacé tirant vers l'ardoise ; *pot*, laiton. — VIEILLE : *vêtement et bonnet*, gris chrome. — HOMME DERRIÈRE ELLE : *costume*, ocre. — HOMME AGÉ PRIANT :

cheveux, châtain cendré ; *barbe*, blanche. — BERGER A DROITE : *chair*, très hâlée ; *costume*, terre verte sombre à ombres vert brun. — CHIEN, gris terre d'ombre, les clairs gris lilacé. — GLOIRE, chrome, les ombres gris terreux et gris lilacé ; *les angelets*, roses ; *les ailes*, blanches. — SOL, gris bistre ; *fétu de paille*, chrome clair. — MURS, gris de terre d'ombre ; *boiseries*, bistre roux fluide. — FOND : *les fabriques et les nuées*, gris ardoise ; *le ciel à l'horizon*, crémeux chrome.



159

LOUIS DAVID

BÉLISAIRE RECEVANT L'AUMONE



D'effet, point, d'expression, fort peu, ce qu'en montrerait une statue qui s'animerait; de composition et d'ordonnance, à peine ; du métier, la pratique d'un ouvrier consciencieux et expérimenté, sans accent ni finesse.

L'atmosphère est rare; toute au gris, l'harmonie est sourde et froide. Ce qu'on voit tout d'abord, c'est le beige pâle légèrement nuancé de vert du manteau de la jeune femme, contrasté par le lilas décoloré de son galon et par le bleu de cobalt éteint de sa robe ; c'est aussi le blanc un peu bis de la tunique de l'enfant, jouant avec le gris lilacé de ses ombres et le bleu de la ceinture. D'autre part, l'impression la plus prolongée est de gris jauni ou verdâtre, excitée par l'ample surface du pavé et de l'architecture. Vient ensuite une sensation d'orangé grave de feuille morte, occasionnée par une draperie de Bélisaire, que balance le gris ardoisé de sa tunique et la teinte de l'acier de sa cuirasse. Enfin l'œil perçoit, mais sans joie parce qu'elles ne vibrent pas, des parties d'écarlate sombre et de garance engrisée.

En revanche, de la solidité, de la fermeté, de la franchise : un dessin excellent qui, en particulier, se distingue par un modelé du nu large et précis à la fois, et par un remarquable arrangement des draperies. D'ensemble, quelque chose de fort, de sérieux, de digne, une sorte de solennité faite de

gravité statuaire et d'ordre architectural ; en somme, moins un tableau qu'un très beau motif de décoration murale, dans la note sévère.

Cette toile fut un des « morceaux » dont l'Académie royale, dans sa séance du 24 août 1781, se déclara « satisfaite » et qui valurent à David, avec de grands éloges, le titre d'agréé. Quelques jours plus tard elle fut exposée au Salon, dont le catalogue la désignait en ces termes (n° 311) *Bélisaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône.* Autant la critique fut unanime à féliciter l'artiste de l'éclat de ses débuts, autant elle s'accorda à formuler des réserves, généralement sur les mêmes points. Elle loua les figures principales, surtout celle de l'enfant, mais releva des maladresses d'arrangement, trouva le soldat « d'un caractère petit et roide » et protesta contre « la lourdeur, la tristesse, l'obscurité de la peinture[*] ».

Trois ans plus tard, David signait une réplique réduite presqu'au tiers (H. 1.02 — L. 1.15), exécutée sous sa surveillance par ses élèves Fabre et Guadet et retouchée par lui ; on la voit au Louvre (n° 192). Il avait conservé la tonalité générale, mais avait apporté à la composition quelques modifications, évidemment suggérées par les observations précitées. Sur le champ agrandi vers la gauche, il déplaça jusqu'à la frontière de la bordure la figure du soldat en même temps qu'il lui faisait étendre le bras gauche au lieu de le lever ; dans le creneau ouvert entre lui et la jeune femme, il reporta les personnages de l'extrémite gauche de notre toile. C'est d'après cette répétition que fut gravée l'estampe de Morel.

[*] Cf. l'*Annee litteraire*, *Panard au Salon*, la *Verité critique des tableaux*, le *Pourquoi ou l'ami des artistes*, la *Muette qui parle au Salon*, la *Lettre d'Artiomphile*, etc.

Pl. 118 — **226.** Toile. H. 2.88 — L. 3.12.

Acheté en 1865

Le tableau appartint d'abord à l'Electeur de Trèves. Pris pendant les guerres de la Révolution, il servit a couvrir un fourgon rentrant en France. Acquis par l'amateur Tholozan, il fut vendu, à sa mort, 4.800 francs. Par l'intermediaire d'un nommé Simon, il devint la proprieté de Lucien Bonaparte qui l'emmena en Italie. Il passa ensuite en Angleterre où il entra dans la collection de lord Northwich. Rapporté à Paris, il figura dans une exposition d'œuvres de l'ecole francaise, ouverte au boulevard des Italiens, en 1860. En 1863, il passa dans la vente Maffre où, sur une demande de 10.000 francs, il ne trouva pas acquéreur. Le musée de Lille le paya 7.000 francs

(Cf. Jules David, *Louis David*, p. 19, 22 ; Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, p. 358)

[illegible] Bélisaire : *chair*, modelee par des ombres bistre ; *cheveux et barbe*, blanc ; *tunique visible au bras et près du genou gauche*, gris ardoisé, bleuissant aux clairs ; *manteau festonné*, orange de feuille morte ; *draperie à terre*, écarlate sombre ; *cuirasse*, acier sombre. — Enfant : *chair*,

modelée par des ombres gris verdâtre ; *cheveux*, blond doré chaud ; *tunique*, blanc un peu bis, à ombres gris lilacé ; *ceinture*, bleu de cobalt ; *casque*, acier bruni, *intérieur* écarlate. — FEMME : *chair*, modelée par des ombres gris verdâtre ; *cheveux*, noirs ; *robe*, bleu de cobalt rabattu ; *manteau*, beige pâle légèrement nuancé de vert ; *galon*, lilas pâle. — SOLDAT : *tunique*, terre verte sombre ; *manteau*, garance éteinte ; *cuirasse et casque*, acier ; *épée*, or fauve et émail bleu ; *chaussures*, bleu de roi ; *les lanières*, jaune d'or fauve. — PERSONNAGE A L'EXTRÊME GAUCHE : *vêtement*, couleur de feuille morte brune. — CELUI A DROITE, en blanc — ARCHITECTURE, gris jaunâtre ou verdâtre. *Muraille au fond*, gris olivâtre ; *les personnages*, bleu, garance, blanc. *Troncs*, gris noirâtre. *Feuillages*, vert cendré. *Constructions*, gris crémeux ou verdâtres. *Collines*, gris bleu pâle ou lilacé. *Horizon*, aurore orangée ; *nuées*, orangé éteint et gris lilacé. — SOL, gris jaunâtres, olivâtres, lilacés. — VASE, bronze noirâtre ; *courroie*, gris jaunâtre.

La signature sur une dalle, dans l'angle inférieur de gauche. L'échelle de sa reproduction est réduite de moitié.

L David faciebat
anno 1781. Lutetiæ



160

JEAN VOILLE

PORTRAIT DE MADAME LIÉNARD



RÈS agréable tableau qui réunit quelques qualités remarquables d'imitation et de peinture.

La présentation est adroite et pittoresque. L'image se recommande par une caractérisation suffisante de la personne, par l'intensité du regard, par la légèreté de la chevelure et par une différenciation assez poussée du modelé dont les degrés se marquent, du plus clair au plus obscur, par une gamme de blanc crémeux, de rose, de gris verdâtre et de bistre. Le costume est traité avec autant de soin que de goût.

Bien que son effet se trouve réduit par une facture un peu froide, le coloris est d'un peintre, assez monté et néanmoins très harmonieux. L'interprétation des blancs qui dominent la palette est digne d'éloges et il y a de très beaux effets de lilas satiné et de beige soyeux.

A son mérite intrinsèque cette peinture ajoute le prix de la rareté. En dehors des gravures exécutées par J.-S. Klauber et par Lebeau d'après ses effigies du tzar Paul I, nous ne connaissons pas d'œuvre qui porte le nom de l'artiste. Nous croyons unique en France et probablement dans le reste de l'Europe, la Russie exceptée, cet échantillon de son talent de peintre à l'huile. Le modèle représenté

Voille
an 4e

était la mère du peintre Édouard Liénard, que nous avons eu l'occasion de citer dans notre introduction à la présente section; elle fit partie du personnel de la cour de Louis XVI.

— 809. Toile. H. 0.65 — L. 0.54

Acheté en 1873.

Yeux, bruns; *cheveux*, châtain très clair, poudrés. *Turban*, blanc éteint; *les ombres*, gris verdâtre; *aigrette*, idem; *nœud*, noir lilacé. *Corsage*, bleu éteint, à ombres gris verdâtre. *Épaulettes*, satin lilas bleuté; *dentelle*, noire. *Ceinture*, satin lilas. *Châle*, soie beige bistre; *bordure*, bleu céleste rabattu; *rayures*, blanches avec un filet noir au milieu. *Anneaux aux oreilles et broche*, or — Fauteuil: *bois*, or fauve; *étoffe*, outremer vert. — Fond, gris verdâtre.

La signature sur le fond, à droite de l'épaule.



161

LOUIS-JOSEPH DONVÉ

PORTRAIT DU PEINTRE JOSEPH SAUVAGE



ELA séduit au premier regard et s'apprécie d'autant plus que la contemplation se prolonge.

L'ensemble est bien composé. La tête est excellente : une gamme de gris pastel et de jaunes terreux la modelle avec largeur, mais aussi avec finesse et bien en relief ; les cheveux sont légers ; la physionomie paraît individuelle et les yeux sont aussi caractérisés qu'expressifs.

La peinture est d'un coloriste, d'autant plus remarquable qu'elle a recherché les difficultés : non contente de triompher de celle que lui opposait une harmonie toute en blanc, elle en a provoqué une seconde en chargeant la palette du modèle de toutes les vivacités du jaune, du rouge et du bleu. Une bonne matière, compacte et luisante ; une touche très précise et très souple, un peu trop appliquée peut-être, a empâté les accents principaux et doté la chair d'un aspect velouté.

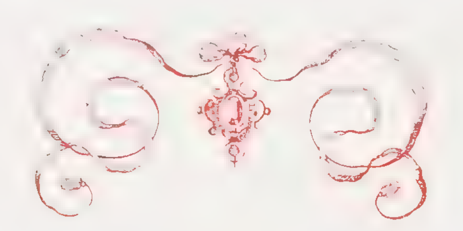
Exécuté comme morceau de réception de l'auteur à l'Académie des Arts de Lille en 1783 (*), ce portrait du Tournaisien Piat-Joseph Sauvage (1747-1818) eut, sans doute, pour occasion le fait que ce peintre de grisailles, membre de l'Académie de Lille depuis 1776, fut cette année-là reçu à celle de Paris.

(*) Cf. J. Houdoy, *Études artistiques, Lille.*

PL. [illegible] — 259. Toile H. 0.90 — L. 0.73.

Provient de l'ancienne *Académie des Arts* de Lille

[illegible] *Teint*, rose; *la trace bleuâtre du rasoir* bien accusée; *yeux*, bleu sombre. *Perruque*, poudrée; *le nœud*, brun noirâtre. *Costume*, satin blanc. — PALETTE, noyer usagé; *chargée de gauche à droite* de blanc, de jaune de Naples, de jaune indien, de garance, de vert de gris clair, de laque carminée, de vermillon, d'outremer, de bleus pâles. — FAUTEUIL, noyer clair, *couvert de* damas cramoisi. — T[illegible], gris ardoise sombre. — FOND, frottis de gris verdâtre





LOUIS-JOSEPH DONVÉ

FRAYEUR !

(PORTRAIT DE L'ARTISTE)

Supérieure à celle que nous venons de présenter, cette seconde œuvre du même artiste est, à tous égards, un morceau de maître.

Et d'abord, c'est un échantillon remarquable de réalisme avisé, un modèle d'abréviation caractéristique. La vérité de l'expression égale celle des aspects. Celle-ci allie à la précision la largeur et la souplesse. En couleur, au moyen de clartés crémeuses, de demi-teintes de gris lilacé et d'ombres en bistre léger, elle définit à souhait la forme des chairs, en même temps qu'elle donne l'impression de leur élasticité. L'image de la main, qui distingue les degrés divers du relief, le bleuissement de la peau au-dessus des veines et son rougeoiement aux phalanges, mérite les plus grands éloges ; il en est de même de l'interprétation de l'apparence du linge de la chemise et du velours du gilet.

Plus admirable encore l'exécution qui, pour la joie des yeux et de l'esprit, tripote, frotte, plaque, martelle avec fougue et sûreté une superbe matière gluante.

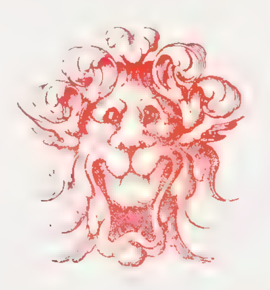
Ce sont ses propres traits que l'artiste nous offre ici. L'expression qu'il s'est donnée rappellerait, si l'on en croit la tradition, la frayeur que lui aurait

causée un coup de tonnerre. Le costume localise la date de l'œuvre aux alentours du début de la Révolution.

Pl. 120. — **260.** Toile. H. 0.62 — L. 0.51

Don de M. Edouard Donvé fils, en 1851

Échantillonnage. *Yeux*, gris; *teint*, chaud; *cheveux*, châtain roux avec traces de poudre. *Linge*, blanc cru. *Habit*, noir; *boutons*, argent sur acier. *Gilet*, velours crème rose; *les fleurettes*, bleu vert sombre et orange de feuille morte. — Fond, frottis de vert mousse roux.





GUILLAUME GUILLON LETHIÈRE

—

LA MORT DE VIRGINIE

(ESQUISSE)



SQUISSE suffisamment au point et assez réussie pour que nous soyons pleinement satisfaits et n'éprouvions pas le désir d'en contempler l'achèvement.

C'est que la conception en est dramatique, la composition significative autant que pittoresque et que l'expression des attitudes et des gestes apparaît forte et juste.

En outre, l'éclairage et le coloris conspirent de la façon la plus heureuse à l'effet pathétique de la scène.

Le premier introduit une apparence de jour d'orage tout à fait appropriée à l'évènement en même temps qu'il détache et relie les éléments du sujet par la projection d'un rayon illuminant à la fois les décemvirs, le greffier — rappel de leur parodie de justice, le père — symbole de désespoir et de révolte, et le groupe de la victime, de sa mère, de son fiancé.

La peinture parfait l'artifice en développant une chaîne coïncidente de blancs, d'ailleurs prétextés par les toges, et elle se met à l'unisson du drame en composant une harmonie chaude mais grave d'ocres, de lilas, d'écarlate, de blanc sombre.

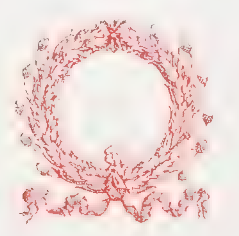
La facture est vive et adroite, très experte à définir d'une touche verveuse et grasse l'essentiel d'une forme et d'un mouvement.

Comme il arrive couramment à cette époque, l'esquisse, qu'avait d'ailleurs précédée un dessin exposé au Salon de 1795, est très supérieure au tableau achevé en 1828, exposé en 1831, que le Louvre conserve (n° 322) : elle est plus dramatique et mieux ordonnée. Du reste, l'artiste apporta à son projet des modifications nombreuses, dont beaucoup sont très considérables et presque toutes fâcheuses : en somme, il n'y a guère que la figure du père qui soit restée identique. Le tribunal a été avancé vers le centre ; les décemvirs ont été déplacés vers la gauche de manière à isoler Appius Claudius, qui est debout, vêtu de jaune et de rouge ; la table du greffier fait face au spectateur ; le groupe au premier plan à gauche a pris beaucoup plus d'importance ; par contre, la foule à droite est bien moins grouillante ; Virginie est presque droite et sa mère moins en mouvement ; enfin, sauf la boutique du boucher, tout le décor est différent.

PL. 142. — **478.** Toile. H. 0.40 — L. 0.60.

Acheté en 1879, à la vente Lethière.

ECHANTILLONNAGE. PERSONNAGES SUR LE TRIBUNAL : blanc, garance éteinte, lilas, gris lilacé, bistre. — GROUPE EN PREMIER PLAN A GAUCHE : ocre, ocre brune, écarlate, gris, lilacé chaud ou pâle, outremer sombre — AU PIED DU TRIBUNAL : blanc, gris lilacé. — VIRGINIUS : *tunique,* garance carminée claire : *manteau,* blanc. — VIRGINIE, *en* blanc. — SA MÈRE, *en* lilas. — SON FIANCÉ, *en* écarlate chaud. — HOMME A L'EXTRÊME DROITE, *en* bistre *et* lilas. — SOL, gris jaunâtre. — BOUTIQUE DE BOUCHER, gris ocré et terre d'ombre ; *tête de buffle pendante ; tuiles,* claires. — ARCHITECTURE, gris crémeux et gris lilacés pâles. — CIEL, orange de couchant *et* gris lilacé sombre.



164

LOUIS BOILLY

TRIOMPHE DE MARAT



VOICI un modèle d'observation spirituelle et d'expression significative.

Mieux que vrai, cela paraît vivant : l'élan des personnages en premier plan, le grouillement de la masse lointaine sont si évidents qu'à l'illusion optique s'associe une illusion auditive, celle d'un crépitement d'acclamations et d'un mugissement de foule.

De prime abord, nous sommes fixés sur le sens de la scène, sur l'intime comme sur l'extérieur.

Une composition ingénieuse utilise à la fois l'arabesque des lignes, la distribution de la lumière, l'échantillonnage du coloris, la direction des mouvements pour attirer le premier regard sur le nœud du sujet.

Physionomies, attitudes, gestes nous renseignent copieusement sur la popularité du triomphateur, sur la foi de ses fidèles, sur la fièvre de l'époque. Avec une admirable précision l'artiste a marqué la diversité des types, des conditions, des tempéraments. Il a caractérisé, non sans malice, le soldat et le garde national, le bourgeois et l'ouvrier, le fanatique et le curieux, l'élégant et le primitif. Une fine analyse psychologique a distingué plusieurs variétés d'enthousiasme : l'ardeur farouche d'un sans-culotte, la ferveur béate d'un naïf, l'entrain factice des badauds ; toutes sont adroitement contrastées par la froideur des spectateurs, l'étonnement respectueux des simples, l'indifférence

de l'enfance ; enfin la diversité sociale se manifeste par le contraste de l'exubérance des uns avec la retenue des autres.

L'imitation des apparences formelles n'est ni moins serrée ni moins magistrale. Les figures sont très individuelles, et le modelé abrégé que définissent des gris lilacés et des gris bistres légers, caractérise nettement les traits essentiels. Les vêtements, les accessoires, l'édifice sont rendus avec une minutie de costumier et d'architecte.

Cependant cette parfaite vérité est parée de grâce et rehaussée d'effet. Certaines poses, certains mouvements charment par leur élégance et quelques figures de femmes et d'enfants sont délicieuses. Des aspects à contre-jour, des oppositions de clair et d'obscur amusent par l'exactitude et le piquant de l'interprétation.

Froide et contenue, mais claire, lumineuse et gaie, l'harmonie joue des gris de la façon la plus délicate et la plus agréable. Essentiellement, elle balance une gamme de nuances bises par une autre de gris lilacés, toutes deux amorcées par le costume de Marat. Elle soutient leur légèreté par la gravité relative de beiges blonds ou ocrés, de lilas francs, de bleu de roi, de gris de cobalt. Çà et là, elle les allie en une couleur noisette un peu empourprée. Enfin, elle les met en valeur par la subordination de gris olivâtres ; elle les échauffe par l'introduction de quelques taches de rouge généralement assourdi et elle les anime par l'illumination consécutive à un semis de blancheurs crues, rapportées d'ailleurs au linge du héros.

La matière est excellente, brillante, mince, dense ou fluide selon les endroits. L'exécution est des plus expertes, très sûre, précieuse mais sans mièvrerie, ni sécheresse ; légère et souple, elle ne s'interdit ni l'accent, ni les vivacités.

Au total, un chef-d'œuvre.

La scène exposée par notre tableau eut pour théâtre la grande salle du Palais de Justice à Paris, le 24 avril 1793. Acquitté par le Tribunal révolutionnaire auquel la Convention l'avait déféré pour appel à l'insurrection, Marat fut, à sa sortie, couronné par ses fidèles et porté en triomphe.

Une tradition dramatise les conditions de la représentation qu'en fit Boilly. Le 3 floréal an II, — soit un an après cet évènement, — il fut dénoncé à la Société républicaine des Arts comme étant, en raison de ses compositions grivoises, un démoralisateur du peuple, stigmatisé par cette sorte d'académie jacobine et, ce qui était plus grave, signalé au Comité de salut public. Prévenu, il se serait hâté, dit-on, de se constituer un certificat de civisme en esquissant un *Triomphe de Marat*. A la vérité, les procès-verbaux

de la Société républicaine nous apprennent qu'à sa séance du 9 floréal, Boilly fit amende honorable pour son passé, affirma qu'il « l'expiait en exerçant son pinceau d'une manière plus digne des arts » et « invita les artistes à venir reconnaître dans son atelier la vérité de ce qu'il avançait. »

Effectivement, une photographie exécutée par Gustave Laverdet d'après une peinture que nous n'avons pas vue, nous a révélé l'existence d'une esquisse de notre composition, plus développée vers la droite et vers le haut et différenciée de l'œuvre achevée par des variantes de détail (*). Mais cela ne prouve pas nécessairement la vérité du récit, vu que Boilly a emprunté à l'histoire de la Révolution les sujets de toute une série de peintures, conçues et interprétées dans le même esprit que la nôtre (**).

Celle-ci, en tout cas, est, comme ses analogues, d'une admirable vérité historique. L'image du lieu offre la précision d'un relevé d'architecte. L'effigie de Marat reproduit avec une fidélité absolue non seulement les traits du démagogue, mais aussi sa tournure. La ressemblance n'a pas été moins bien attrapée pour d'autres figures contemporaines que l'artiste s'est amusé à introduire dans la foule. Ainsi, dans le charmant personnage qui nous fait face, sa tête toute féminine coiffée d'un bonnet rouge, nous reconnaissons Théroigne de Méricourt (***). Le gracieux jeune homme qui brandit son chapeau au bout de son bras gauche ressemble comme un frère à Saint-Just (****). Nous identifions avec Charlotte Corday la jeune femme à l'extrême droite du premier plan : son visage présente la coupe et l'air de l'héroïne (*****) ; elle porte le bonnet normand ; sa façon de s'élancer impétueusement vers le triomphateur et l'opposition qu'un officier lui fait comme si elle était suspecte, cadrent bien avec la suite des évènements ; ajoutons que Boilly l'a mise en vedette en faisant se retourner vers elle la jeune femme en bonnet et le petit garçon de sa voisine. Celui-ci est, par ailleurs, proche parent d'un garçonnet qui a la même attitude dans le *Départ des conscrits en* 1807, conservé à Paris, au musée Carnavalet (n° 465 du catalogue de 1903). L'énergumène de profil, la poche gonflée et un sac sur l'épaule, offre une analogie singulière avec le premier des deux personnages intitulés *Aristide et Brise-scellé revenant de travailler la marchandise* sur une estampe anonyme au

(*) Cf. dans l'*Œuvre de L. Boilly*, au Cabinet des estampes, à Paris.

(**) Cf. Le *Jardin des Tuileries* avec les promeneurs arborant la cocarde tricolore (1789), l'*Arrestation de Garat* (1793), la *Distribution gratuite de lait aux pauvres femmes* (1793), le *Banquet des Girondins*, la *Prison des Madelonnettes*, un *Corps de garde civique* (dessin au musée de Lille, n° 1111), etc.

(***) Cf. son portrait gravé à la manière noire au Cabinet des estampes, à Paris, et son effigie peinte, à la vérité contestée par quelques-uns, au musée Carnavalet (n° 367).

(****) Cf. son portrait au pastel (Coll. Philippe Lebon), dont il y a, au musée Carnavalet, une copie (n° 394) et une gravure exécutée en 1859 par Flameng.

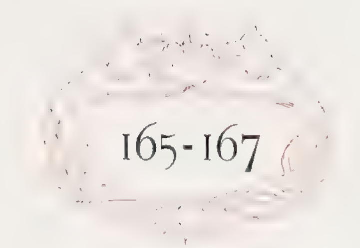
(*****) Cf. son portrait authentique par Hauer, au musée de Versailles (n° 4615) et un autre, dessiné, tout à fait dans le sentiment de notre figure, au Cabinet des estampes, à Paris.

Cabinet des estampes à Paris (*). Aussi bien son type est-il celui que le peintre imposait à ses figures de voleurs ou de voyous (**). Enfin, ce bourgeois porteur de favoris, vu de profil, bien en évidence au premier rang, souriant et le chapeau en l'air, c'est Boilly lui-même, on ne peut plus ressemblant.

(*) Dans la série cataloguée Histoire de France (Qb. 95).
(**) Cf. dans ses *Scènes de voleurs*, le *Défi* et, au musée de Rouen, une *Scène de la Vie de M. de Fontenay* (nº 49).

— **67.** Papiers marouflés sur toile. H. 0.81 — L. 1.21. — Acheté à M. Julien Boilly, en 1866.

MARAT : *habit*, gris lilacé ; *doublé*, gris beige très pâle ; *linge*, très blanc ; *couronne de* lauriers. — (*De gauche à droite*). VIEILLARD : *teint*, hâlé ; *cheveux*, gris ; *gilet*, beige vert de gris ; *habit*, noisette empourprée. — ADOLESCENT : *veste*, gris de cobalt, *gilet*, gris bistré ; *culotte*, vert de gris bleuâtre ; *guêtres*, gris beige. — JEUNE HOMME : *cheveux*, poudrés ; *habit*, chaudron ; *gilet*, terre verte ; *culotte*, noisette lilacée claire ; *bas*, gris verdâtre. — NIAIS : *habit*, terre verte ; *culotte*, garance ; *bas*, gris verdâtre ; *houppelande*, lilas pourpre *doublé* bleu de cobalt ; *toque*, *fourrure*, brune *à fond* garance. — FEMME, gris vert d'eau. — HOMME AUX BRAS LEVÉS : *gilet*, lilas ; *culotte*, gris bleu ; *guêtres*, gris terreux. — GAMIN A TERRE : *habit*, gris noisette ; *culotte et guêtres*, beige ; *chapeau*, noir. — JEUNE MÈRE : *corsage*, gris bleu de cobalt ; *robe*, noisette pourpre ; *tablier*, gris beige. — FILLETTE : *en* indigo clair. — GARÇONNET : *visage*, un peu rougeaud ; *cheveux*, blonds ; *gilet et manches*, vert d'eau ; *jupe*, blanche à ombres gris verdâtre ; *souliers*, noirs à *semelle* rouge. — HOMME AU BRAS TENDU : *cheveux*, blonds ; *jaquette*, noisette ; *pantalon*, écarlate sombre ; *tablier*, vert olivâtre sombre ; *bottes*, gris noir pourpre ; *envers de la patte de poche*, citron ; *mouchoir*, rose de garance clair ; *chapeau*, gris noirâtre ; *sac sur le dos*, gris pourpre. — HOMME PRÈS DE LUI : *cheveux*, châtain noir ; *habit*, gris beige verdi ; *culotte*, garance ; *guêtres*, gris lilacé sali ; *chapeau*, noir. — ELÉGANT : *cheveux*, blonds ; *habit*, gris olivâtre clair ; *gilet*, rose carmine ; *culotte*, beige ; *bas*, gris lilacé ; *jabot*, très blanc ; *chapeau*, noir, *à cocarde* tricolore. — HOMME AUX DEUX BRAS LEVÉS : *veste*, bis lilacé clair ; *boutons*, cuivre ; *pantalon*, gris de cobalt ; *chapeau*, beige. — LE SUIVANT : *cheveux*, châtain ; *habit*, lilas ; *à revers*, ocre ; *gilet*, noisette ; *cravate*, gris de cobalt clair ; *linge*, très blanc, à ombres gris vert ; *pantalon*, terre verte ; *chapeau*, noir. — DERRIÈRE LUI, *un bonnet phrygien*, écarlate. — FEMME : *cheveux*, châtain ; *corsage*, blanc, *à ombres* gris lilacé ; *jupe*, lilas changeant, les clairs bleus, les ombres pourpres ; *bonnet*, blanc *à ombres*, gris lilacé. — HOMME DERRIÈRE ELLE LES BRAS TENDUS : *habit*, gris légèrement olivâtre ; *guêtres*, noisette claire. — DEUXIÈME JEUNE FEMME : *cheveux*, châtain ; *corsage*, lilas ; *jupe*, gris souris un peu lilacé ; *rubans*, rose vineux clair ; *chapeau*, vert malachite. — ENFANT : *cheveux*, blond cendré ; *habit*, bleu de roi ; *col*, *épaulettes*, *passepoil*, écarlate ; *revers*, *culotte*, *guêtres*, gris ; *boutons*, cuivre. — HOMME VU DE DOS, en gris noisette. — LE PERSONNAGE SUIVANT : *bonnet*, écarlate, *à cocarde* tricolore ; *cheveux*, blond cendré ; *yeux*, bruns ; *habit*, gris lilacé ; *jabot*, blanc cru ; *pantalon*, gris olivâtre léger ; *baudrier*, cuir gris ; *sabre*, *garde*, cuivre ; *fourreau*, noir. — SOLDAT : *habit*, bleu de roi ; *col et revers*, écarlate ; *aiguillettes*, tricolore ; *chapeau*, noir *galonné* d'argent ; *culotte*, blanche ; *bottes*, noires. — FEMME : *bonnet*, blanc ; *fichu*, gris lilacé ; *à bande*, vermillon éteint *à filets* blancs ; *corsage*, gris terre verte ; *tablier*, gris sali ; *jupe*, vermillon rabattu. — HOMME A DROITE : *redingote*, gris olivâtre. — OFFICIER AU PREMIER PLAN : *bonnet*, écarlate claire, *à fond*, cobalt vert, *à gland*, tricolore ; *cheveux*, poudrés ; *capote*, gris noisette clair ; *épaulettes*, or ; *baudrier*, gris blanchâtre ; *fourreau*, noir ; *garde*, cuivre ; *guêtres*, noires. — JEUNE FEMME : *cheveux*, châtain clair presque blond ; *corsage*, cobalt verdissant ; *jupe*, rayée beige et vert ; *tablier*, gris lilacé ; *bonnet*, blanc. — SOLDAT : *habit*, bleu ; *à revers*, blanc sale ; *gilet*, idem ; *chapeau*, noir ; *écharpe*, lilas vineux clair. — PERSONNAGE PLUS LOIN : *vêtement*, gris lilacé ; *bonnet phrygien*, écarlate. — GENS ACCOUDÉS [illegible], gris ardoise. — FOULE, gris lilacés, gris et garance. — ARCHITECTURE (Le détail soigneusement dessiné au crayon). *Les grands clairs*, blanc cru de calcaire ; *demi-tons*, gris beige ; *ombres*, gris lilacé divers ; *vitres*, gris verdâtre. — SOL : gris beige *et* gris lilacé.



LOUIS BOILLY

PORTRAITS DE P.-JOS. REDOUTÉ, DE FRANÇOIS HOFFMAN, D'ISABEY ET DE TAUNAY



ETITES merveilles iconographiques.

Déterminé par des touches de bistre légères et transparentes, le modelé de la chair est d'un art consommé qui sait allier en proportion juste la précision, la franchise et la délicatesse. Les costumes sont rendus avec une rare aisance et avec un sens remarquable de l'effet.

Surtout, cette vérité est admirablement expressive ! De la caractérisation des types, de l'apparence vivante des yeux, des particularités vraisemblables des attitudes et des gestes naissent de la réalité physique et de l'individualité morale.

Quoi de plus fin que l'effigie de Redouté ? de plus significatif de l'habitude professionnelle — peut-être aussi de plus malicieux de la part de l'auteur — que la tournure et le mouvement de Hoffman, un spécialiste de la critique ? de plus naturel que la pose d'Isabey ? de plus signalétique de l'attention et de la myopie que celle de Taunay ?

A tant de qualités s'en ajoutent trois autres : une distribution et une gradation savantes et pittoresques de la lumière ; un coloris fin, chaud et

harmonieux à la fois, avec des blancs traités de la plus jolie façon ; une facture aisée, décidée, souple, sachant définir d'un coup de pinceau, d'un accent de lumière, d'un rehaut de pâte.

Nous avons choisi ces portraits — ainsi que ceux présentés dans l'article suivant — dans une précieuse collection de vingt-sept études que Boilly exécuta d'après nature en vue de la composition de sa *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*. Achevé en 1800 pour M. Seguin, un des principaux amateurs du temps, ce tableau fut exposé au Salon de l'an VIII où, pour employer les termes de Chaussard, le critique d'art de la *Décade philosophique*, « la foule l'assiégeait tandis que les œuvres de Gérard et de Girodet n'obtenaient que des hommages solitaires [*] ».

A cette époque, *Isabey*, âgé de 33 ans, était déjà un maître à la mode, consacré par le titre officiel de « peintre des relations extérieures ». Mondain et à l'aise, il tenait salon et c'est d'une de ses réceptions que Boilly fixa l'image. Elle montre le maître de maison incliné, accoudé sur un siège, s'entretenant avec Gérard d'une de ses peintures placée sur un chevalet. Celle-ci est examinée, par-dessus son épaule, par *Taunay* (1755-1830), paysagiste dans la tradition des Hollandais, alors en pleine vogue. La pose de *P.-Joseph Redouté* (1759-1840), que ses contemporains appelèrent « le Raphaël des fleurs », s'explique par le fait qu'il converse, assis à une table, avec son émule Van Dael et avec le peintre d'histoire Charles Meynier. Quant à *François-Benoît Hoffman* (1760-1828), poète, dramaturge et journaliste, il est, à l'extrême gauche, occupé à persuader un interlocuteur.

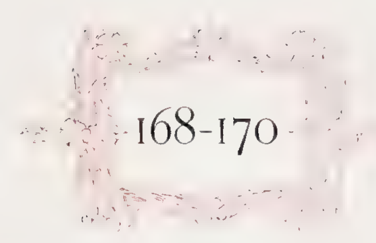
[*] En 1853, le tableau appartenait à la veuve de M. Seguin. Il passa dans la vente Horsin-Déon en 1867. Selon le catalogue annexé au livre de M. Harrisse sur *Louis Boilly* (Paris, 1898), il se trouve chez Madame Monrival. Le cabinet des dessins du musée de Lille possède un dessin d'après lui (nº 1116).

PL. 122. — **73** (nºs 6, 5, 13, 14). Papiers marouflés sur toile. Nº 6 : H. 0.125. — L. 0.10 (Tête 0.05). — Nº 5 : H. 0.185. — L. 0.15 (Tête 0.055). — Nºs 13, 14 : H. 0.29. — L. 0.25 (Fig. 0.045).

Achetés à M. Julien Boilly, en 1863.

Les portraits d'Isabey et de Taunay ont été gravés par A. Milius pour *L'Art*. Celui de Hoffman figura en 1878 à l'*Exposition de Portraits nationaux du XVIIIe siècle* (nº 579)

ECHANTILLONNAGE. PORTRAIT DE REDOUTÉ : *cheveux*, châtain clair ; *habit*, gris de fer et cobalt ; *gilet et cravate*, blanc. — PORTRAIT DE HOFFMANN : *cheveux*, gris poudrés ; *habit*, marron lilacé ; *gilet*, ocre mat ; *cravate*, blanc à ombres gris un peu verdâtre. — PORTRAIT D'ISABEY : *cheveux*, châtain sombre ; *favoris*, châtain ; *habit*, vermillon écarlate ; *gilet*, bis ; *cravate*, blanche. — PORTRAIT DE TAUNAY : *cheveux*, gris poudrés ; *favoris*, grisonnants ; *habit*, marron lilacé clair ; *cravate et jabot*, blanc. — FONDS : frottis roussâtres.



LOUIS BOILLY

PORTRAITS DES PEINTRES SWEBACH, DROLLING, GIRODET



OTRE appréciation des portraits présentés dans la notice précédente s'applique de tous points aux trois qui sont l'objet de celle-ci. Toutefois il convient de la compléter par une observation, également élogieuse, relative à la richesse d'effet qui distingue le premier et le troisième. Ses éléments sont, d'une part, l'originalité de la physionomie et de la tournure des modèles, de l'autre l'aspect poétique des jeux de lumière et d'ombre dont ils sont le théâtre. Vraiment ces figures de Swebach et de Girodet sont rembranesques à souhait et romantiques avant la lettre.

Elles sont d'ailleurs pleines d'accent et de caractère : celle de Girodet, en particulier, est nettement signalétique du tempérament de l'artiste, nature quelque peu déséquilibrée, esprit inquiet et ombrageux.

Sur le tableau achevé, *Swebach* dit Fontaine (1769-1823), peintre justement réputé de scènes de genre en plein air, de chasses et d'anecdotes militaires, surnommé par les contemporains le « Wouwerman du temps », est debout, au fond, derrière Taunay. A sa droite, dans un créneau, la tête également expressive de l'alsacien *Martin Drolling* (1752-1817), peintre de genre dans le goût flamand et hollandais, un des favoris du public et de la critique

d'alors. Quant à *Girodet* (1767-1824) il figure en premier plan, à droite, une feuille à la main, devant la table sur laquelle est appuyé Redouté.

L'exécution de ces merveilleuses effigies fut un jeu pour l'artiste qui, dans la notice de son envoi au Salon de l'an IX se vantait « de peindre un portrait dans une séance de deux heures ».

Il en tira d'ailleurs plusieurs éditions. L'année même où il les employait pour la *Réunion dans l'atelier d'Isabey*, il groupa ces têtes en une sorte de bouquet intitulé *Réunion d'artistes* (*) et dont il existe une lithographie par A. Clément. Sur un trompe-l'œil représentant un cadre d'images figurent les portraits de Swebach et de Hoffman (**). Il paraît bien que Boilly s'est amusé à donner les traits du premier à une des recrues — la quatrième au premier rang — du *Départ des conscrits en* 1807, au musée Carnavalet à Paris (n° 465).

(*) Collection du comte de [illegible]. — Cf. Harrisse, *op. cit.*, n° [illegible] de son catalogue.
(**) A Madame [illegible] — Cf. Harrisse, *op. cit.*

Pl. 123. — 73 (N° 10, 17, 26) Papiers marouflés sur toile. N° 10 : H. 0.15. — L. 0.115 (Tête 0.06). — N° 17 : H. 0.175. — L. 0.13 (Tête : 0.06). — N° 26 : H. 0.31. — L. 0.24 (Tête : 0.05).

Achetés à M. Julien Boilly, en 1863.

[illegible] Portrait de Swebach : *cheveux*, châtain ; *habit*, brun pourpre sombre ; *gilet*, bis ; *cravate*, blanche ; *chapeau*, noir. — Portrait de Drolling : *yeux*, gris ; *cheveux*, gris poudrés ; *habit*, gris bleu chaud ; *gilet*, vermillon écarlate ; *foulard*, gris vert d'eau, rayé rose lilacé ; *nœud de cravate*, blanc. — Portrait de Girodet : *cheveux*, gris poudrés ; *habit*, marron pourpre demi-clair ; *gilet*, écarlate ; *culotte*, gris noisette légèrement pourpre dans les ombres ; *bas*, blanc à ton très gris verdissant. [illegible] *portefeuille*, garance carminée sombre. *Siège*, gris pourpre sombre.





171

THÉODORE GÉRICAULT

ÉPISODE DE LA COURSE DES BARBERI PENDANT LE CARNAVAL ROMAIN



Ce n'est qu'une étude et c'est une œuvre parfaite, cause des plus vives jouissances.

Tout d'abord, le spectateur est empoigné par l'expression admirablement significative d'un débordement de vie, d'une furie de mouvement, d'un épique conflit de forces.

Elle est d'ailleurs favorisée par l'effet syntonique d'un coloris et d'une facture en accord avec elle.

Riche et contrasté, le premier emprunte sa note dominante à l'éclat de jaunes lumineux très pâles ou presque blancs soutenus par des ocres : le foyer d'émission est, au centre même de l'intérêt, la robe crémeuse du magnifique animal au milieu, la culotte jaune de Naples et les bas blancs de son conducteur en harmonie avec la couleur noisette de sa veste ; des reflets de son puissant rayonnement se distinguent dans toutes les parties de la composition ; de plus, la gamme est renforcée par une ample distribution de bleus chauds ou pâles et de gris bleutés. La chaleur qu'exige le sujet est fournie par d'assez nombreuses taches d'écarlate et de garance diverses, généralement rabattues, en opposition avec des verts clairs ou graves.

Quant à l'exécution, elle est très sûre, ardente, énergique, prompte aux accentuations et aux empâtements.

Telle est l'impression première. La seconde est excitée par une rare vérité

de forme, d'attitudes, de gestes qui caractérise et définit à merveille l'aspect et l'action des bêtes comme des hommes : nous admirons comme il convient ces superbes choses que sont les têtes frémissantes des animaux, la croupe de celui en train de ruer et les manifestations de l'effort des valets.

Cette peinture fait partie d'une série d'études que Géricault fit à Rome, au printemps de 1817. Il avait été très vivement frappé par le spectacle pittoresque de la course des chevaux barbes que, pendant les fêtes du carnaval, on lâchait, libres de tout harnachement, de la place du Peuple dans le Corso. « Ils sont, dit Gœthe, la plupart farouches et impatients quand on les amène.... et les piqueurs font tous leurs efforts, emploient toute leur adresse pour les contenir. Le désir de la course les excite, et la vue de tant de monde les effarouche (*) ». Géricault prit là l'idée d'un « tableau d'histoire » à composer sur le sujet d'une lutte d'hommes nus ou drapés à l'antique, contre des chevaux indomptés (**). Sans compter de nombreux dessins, il brossa, d'après ses croquis et ses souvenirs, une vingtaine d'esquisses dont le catalogue de son œuvre par Ch. Clément, dénombre la moitié environ (***). La nôtre, qu'il ne mentionne pas, représente un épisode antérieur à la course, dont le théâtre est, hors les murs, devant la porte du Peuple. Par delà la muraille, on aperçoit une des estrades qu'on élevait sur la place pour les spectateurs du départ.

(*) Correspondance de Rome, février 1788.

(**) Cf. Ch. Clément, *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, XXII, 213, 321, 449, XXIII, 282 et *Catalogue de l'œuvre de Géricault*, Paris, 1866-1867. Cf. au musée de Rouen, une esquisse dans cette note (nº 216), un dessin conservé au Louvre, et plusieurs reproduits en lithographie par Colin et Eug. Le Roux.

(***) M. Montfort, qui deballa ces esquisses à leur arrivée à Paris, affirma à M. Clément qu'il y en avait plus de vingt

Pl. 140. — 1165. Papier fixé sur toile. H. 0.45 — L. 0.60.

Legs de Madame Maracci, en 1901. — Une esquisse de Géricault, intitulée *Course de chevaux libres*, de dimensions egales à celle de la nôtre, a fait partie de la collection Jean Dollfus.

Cheval a droite, bai et gris de fer lilacé ; *chanfrein*, blanc ; *crinière*, noire ; *plumet*, garance cramoisie. — Homme : *veste*, vert malachite ; *culotte*, lilas frotté de roux aux ombres ; *bas*, blancs ; *souliers*, noirs ; *bonnet*, outremer vert. — Homme a l'extrême droite : *costume*, bleu de Prusse ; *bonnet*, écarlate. — Cheval au centre, blanc crémeux, pommelé gris bleuté ; *plumet*, vert anglais. — Homme : *cheveux*, noirs ; *veste*, noisette ; *culotte*, jaune de Naples ; *bas*, blancs ; *souliers*, gris brun. — Cheval a gauche du précédent, bai brun. — Homme : *bonnet*, garance rabattue ; *veste*, ocre ; *culotte*, vert cendré. — Troisième cheval, gris de fer. — Homme : *bonnet*, garance bistrée ; *veste*, vert malachite ; *culotte*, bis. — Cheval suivant, bai ; *plumet*, lilas.— Cheval qui rue, gris de fer lilacé. — Homme : *veste*, garance cramoisie éteinte ; *manteau*, bleu de Prusse ; *jambières*, gris lilacé ; *chapeau*, noir.— Personnage a terre : *cheveux*, châtain ; *veste*, lilas à ombres brun pourpre.— Femme : *cheveux*, noirs ; *corsage*, jaune de Naples clair ; *jupe*, vert Véronèse éteint. — Sol, gris crémeux, vert de gris, gris [illegible], gris bistrés. — Mur, gris olivâtre clair ; *draperie à droite*, lilas sali ; *personnages*, brun pourpre. — Ciel, bleu laiteux et aurore. — Fond a gauche, ocre vineuse. — Palissade, terre d'ombre.

172

COROT

A L'AUBE, PRÈS D'UN ÉTANG



u point de vue de l'effet comme sous le rapport de l'art, cela est, en apparence, très simple, en réalité très complexe.

Certes, de prime abord, l'impression est un peu vague et la dominante essentiellement poétique, toute de lumière et d'harmonie, de calme et de sérénité.

Néanmoins après la première et autour de la seconde se pressent de nombreuses perceptions très particulières, très précises, tout à fait analogues à celles que nous vaudrait un spectacle de nature correspondant à un tel lieu et à un tel moment. La perspective est remarquable par sa profondeur comme par la juste dégradation de ses plans ; la froide apparence du ciel et de l'atmosphère évoque bien un des aspects les plus signalétiques de l'aube ; l'image des arbres est excellente, les feuillages ayant à la fois du corps et de la légèreté ; enfin, malgré l'exiguïté de leurs proportions, l'interprétation du personnage et des animaux est nettement caractéristique de la forme, de l'attitude et du mouvement.

De même pour la peinture. Très savante, très ingénieuse, elle se révèle fort habile à jouer de la matière comme du métier, à tirer effet de variations dans la densité de la première, — qui, toutefois, est plutôt épaisse — du sens de la touche et surtout de la saillie d'empâtements décidés.

Cependant son grand attrait est la finesse de l'harmonie. Toute en gris

diversement nuancés, le principe de sa composition est la balance délicatement équilibrée de deux gammes, l'une lilacée, l'autre crémeuse, dont les notes initiales sont, au grand avantage de l'unité de l'impression, émises par la surface de l'étang.

Exécutée vers 1865-1868, ce paysage est un très bon échantillon de la manière du maître à cette époque. Il est exactement dans la note de la *Saulaie* et du *Souvenir d'Italie*, au Louvre (nos 2805 et 141 bis). Le point de vue du premier de ces tableaux a dû être pris au voisinage de celui du nôtre : il a pour fond des côtes couronnées de maisons, les unes et les autres tout à fait semblables à celles qu'on voit à l'arrière-plan du nôtre. De toute façon, nous considérons celui-ci non comme une de ces fantaisies que le maître multipliait alors d'après ses « Souvenirs d'Italie », mais bien comme une vue poetisee.

COROT

Pl. 124. — 193. T. [illegible] H. [illegible] — L. [illegible]

Acheté à l'artiste, en 1869. — Mentionné sous le no 1720 dans le *Catalogue de l'œuvre de Corot*, par Robaut, édition Moreau-Nelaton. — Lithographié par Planquette. — Exposé, à Paris, à l'Ecole des Beaux-Arts, en 1875

[illegible] Terrain. *Végétation au premier plan*, vert de gris chaud, *puis* vert de gris ; *taches* de blanc bleuâtre, de gris de chrome, d'ocre rosée. *Troisième plan*, vert de gris chaud *avec des parties* [illegible]âtres. *Quartier de roc*, gris [illegible]âtre, lilacé, bistre et pourpre. *Côtes*, gris lilacés, gris [illegible]âtres, gris ocreux, verts de gris. *Maisons*, gris legèrement lilacé ; *toits*, lilas rose.— Arbres : *troncs*, bouleaux : [illegible], gris [illegible], gris [illegible], bistre. *Feuillages*, gris lilacé, vert anglais pâle ; gris de [illegible] crémeux et gris lilacé. — Ciel : *horizon*, crémeux un peu rosâtre ; *les clairs des* [illegible], idem. [illegible], gris pers, gris lilacés. Azur pâle, quelques touches d'outremer. *En haut*, gris lilacé. — Etoffage : *Femme : bonnet*, écarlate ; *corsage*, noirâtre ; *fichu*, gris ; *jupe*, olive pourpre. [illegible], gris lilacé, gris bistré, gris chromé ; *celle de gauche*, gris lilacé et chromé

La signature en bas, à droite





173

EUGÈNE DELACROIX

MÉDÉE FURIEUSE

Un de ces rares chefs-d'œuvre qui procurent la plénitude de la joie esthétique, donnent la mesure d'un génie et proclament la puissance de l'art. Cela nous prend tout entiers, sens, cœur, esprit, parce que c'est à la fois tragique, coloré et vrai; inspiré et réfléchi, spontané et savant.

Le thème nous serait-il inconnu qu'à première vue nous serions non seulement frappés, émus, mais encore édifiés sur la condition physique et morale de l'héroïne comme sur le sens et le développement du drame (*). Ce corps frémissant, accoté au rocher en équilibre instable, le torse en avant, une jambe tendue en arrière sur la pointe du pied, révèle l'effarement de la bête traquée, la fuite éperdue, la pause forcée, la volonté de repartir au plus vite. Cette tête dressée et tournée pour épier indique l'approche des poursuivants. Cette physionomie dure, ces yeux hagards, brillants et injectés, ces lèvres violacées, ces dents découvertes prêtes à la morsure, ces bras dont la brutale contraction écrase les enfants, cette main crispée sur le poignard manifestent à l'envi l'affolement du désespoir, l'énergie féroce du fauve acculé et annoncent l'horreur du meurtre prochain.

Sachant qu'il se trouve en présence d'une évocation de la fureur de

(*) Le thème est emprunté à la tragédie d'Euripide. Le moment est celui où ayant fait mourir Créuse, Médée poursuivie par Jason qui veut la tuer, va poignarder ses enfants avant de s'enfuir à Corinthe (vers 1136 et suivants).

Médée, quel spectateur n'admirerait la fidélité de la traduction plastique du récit de l'antique légende.

Aussi bien n'est-il pas un élément de l'œuvre qui ne concoure à l'effet pathétique et terrible de la scène : le théâtre, par l'aspect rébarbatif et inquiétant d'une sorte de cul-de-sac fermé par d'arides falaises qui masquent le ciel ; l'éclairage, par l'apparence étrange que crée l'obscurcissement du haut du visage de Médée et par le détail suggestif de l'ombre du poignard portée sur la chair de l'un des enfants.

Également appropriée, en raison de ses qualités de chaleur et de vigueur, la peinture suffirait amplement à nous conquérir grâce aux prestiges d'un coloris splendide et d'une exécution magistrale.

La richesse de la palette s'ordonne en une harmonie fondamentale de jaunes et de rouges, échelonnés les uns des nuances crémeuses aux ocres sombres avec culmination sur des ors fauves, les autres de la garance rose au bistre roux en passant par le vermillon et le rubis.

C'est la première de ces gammes qui domine, amorcée par l'éclat irrésistible des magnificences charnelles qu'étale la nudité de Médée et de son plus jeune fils. Elle tire grand avantage de l'opposition que lui font fort à propos le bleu turquoise de la bretelle et des suggestions de bleu que comportent les couleurs de la tunique et du manteau. Quant à la deuxième, elle est puissamment secondée par une quantité considérable de vert. Enfin une vivacité opportune est introduite par la blancheur du linge du grand garçon.

Rien ne marque plus expressément la maîtrise coloriste de l'auteur que l'extrême complexité des teintes et son parti-pris d'associer des nuances très contrastées. A cet égard, l'imitation du nu est tout à fait typique. D'abord, elle demande l'illusion du relief non point à l'artifice conventionnel de l'ombre, mais à la différenciation de la couleur. De plus, elle distingue la carnation de l'âge adulte de celle de l'enfance, modelant la chair de Médée à l'aide de crèmes beurrés, d'ocres roses, de gris mauves, de gris d'outremer, de bistres lilacés, de bistres francs ou brûlés, et celle de son enfant au moyen de crèmes tirant vers le cadmium, de gris bleutés, de lilas légers, de bistres transparents, de bruns rougeâtres clairs, de rouge en bordure des parties obscures. Enfin, avec autant de succès que de conscience, elle note sur la seconde le reflet des verts et des rouges du manteau de la mère.

L'exécution est à l'unisson. Ferme et décidée, elle proportionne ses soins à l'importance relative de la chose et modifie les procédés à la convenance du moment : verveuse, large et même sommaire dans le rendu des accessoires, elle est très appliquée et très méthodique quand il s'agit des figures ; toujours elle se montre soucieuse d'accommoder la direction de la touche au

mouvement de la forme, mettant au point par le moyen de hachures et d'accents, empâtant les lumières, d'ailleurs modérément, excepté celles sur les bijoux et sur le linge.

Quant à la matière qui est dense et nourrie, elle apparaît de qualité inégale selon qu'on examine les parties de chair ou celles de fond, celles-là bien conservées, celles-ci très craquelées et sans doute un peu assombries. D'après M. Andrieux, élève et ami de Delacroix, celui-ci aurait ébauché notre tableau à l'essence et l'aurait peint au vernis copal.

Cependant ni la force de l'expression, ni la splendeur du coloris, ni la puissance de la facture n'éclipsent la vérité de l'image. Aussi bien se trouve-t-elle impliquée par ce que nous avons dit de la première et du second. Toutefois, nous croyons devoir insister sur l'admirable analyse des reflets sur les régions ombreuses des nus et sur des particularités typiques, comme la représentation des veines affleurant à la saignée du bras et la figuration de larmes sur les joues du cadet des enfants. Vraiment ce sont morceaux hors ligne que la poitrine et l'épaule de Médée et l'ensemble de son jeune fils, dont le corps paraît si souple, la chair si onctueuse, la peau si satinée, la chevelure si légère que Rubens en aurait tiré orgueil.

En somme, une page superbe, riche en signification, du plus grand effet comme de la plus belle tenue.

Aucun sujet ne pouvait mieux convenir au tempérament et aux facultés de l'homme qui, précisément au début de l'année de la production de cette œuvre, écrivait ces mots significatifs : « Mes inclinations tragiques me dominent toujours et les Grâces me sourient rarement [*]. » En fait, ce thème l'a obsédé. Son Journal et sa Correspondance nous apprennent que dès mars 1824 « *Médée* l'occupait » ; qu'en février 1836, il avait commencé la « *Médée* qui se débrouillait [**] » ; qu'en août 1847, il avait « repris et... métamorphosé une ancienne esquisse de *Médée* » ; qu'en juin et juillet 1856, il « travaillait à une seconde *Médée* » ; qu'en février 1858, il en avait encore une sur le chevalet.

On voit au Louvre (nº 2852) une réduction (1.24 × 0.78) de notre composition, exécutée en 1862. Quelques belles parties de couleur n'empêchent pas cette peinture d'être très inférieure à la nôtre, surtout sous le rapport de l'expression. Elle se différencie par quelques variantes dont les principales sont un plus grand développement de la chemise de l'enfant à droite et la coloration du manteau de Médée en lilas violacé sombre, la doublure étant écarlate.

Bien plus intéressante est la variation de dimensions également modestes

(*) Lettre à M. Rivet, *Corresp.*, I, p. 142.
(**) Lettre à M. Villot, du 20 février 1836.

(1.29 × 0.96) que possède le musée municipal à Amsterdam (n° 43A) et qui date de 1859. La conception est toute différente, attendu que Médée verse des larmes; il s'en faut, malheureusement, que le maître en aît tiré autant parti que de celle de sa grande toile; par contre, le coloris est magnifique, clair et brillant, et c'est peint de verve au moyen de taches, de hachures, de marbrures du plus heureux effet.

Notre *Médée* date d'un des meilleurs moments de la carrière de Delacroix: postérieure de deux ans au *Saint Sébastien* de l'église de Nantua, elle a précédé d'une année le *Hamlet et Horatio* du Louvre, de deux l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, dans la même galerie, et la *Justice de Trajan*, au musée de Rouen (n° 152). Elle leur est apparentée — surtout au premier — par une commune application du parti-pris d'ombrer le haut d'un visage.

Que l'artiste ait été satisfait de son œuvre, c'est ce qui ressort du fait que dans sa déclaration de candidature à l'Académie des Beaux-Arts en 1849, il se réclamait d'elle autant que de *Dante et Virgile*, du *Massacre de Scio*, du *Christ au Jardin des Oliviers*, de la *Justice de Trajan* et de l'*Entrée des Croisés à Constantinople*.

A deux reprises, au Salon de 1838 et à l'Exposition universelle de 1855, *Médée* subit l'épreuve de la critique.

La première fois, elle fit tapage. D'une manière générale, on loua le caractère dramatique et la justesse de l'expression de l'héroïne. On rendit également justice au coloris que d'aucuns comparèrent à celui des maîtres des écoles flamande et vénitienne: même le classique Delécluze lui reconnut de la richesse et — ce qui nous surprend un peu — de la «coquetterie». Plusieurs louèrent l'accord du théâtre avec la scene. Par contre, ce fut un tolle contre le dessin qu'on déclarait disgracieux et incorrect, contre la conception qu'on accusait de manquer d'idéal et contre l'éclairage auquel on reprochait l'ombre projetée sur le haut du visage de Médée. En somme le tableau s'imposa même aux adversaires de l'esthétique de Delacroix [*].

En 1855 l'accueil fut plus sympathique: le temps avait marché, au point que Delécluze se déclarait prêt à passer condamnation sur ce qu'il avait dénoncé dix-sept ans plus tôt. De toute façon, on fut unanime à proclamer *Médée* le chef-d'œuvre de l'artiste [**].

[*] Cf. les appréciations de Thoré dans la *Revue de Paris*, deuxième série, [illegible]; de Planche, dans la *Revue du XIXe siècle*, [illegible]; de Théophile Gautier, dans *La Presse* [illegible] du 22 mars; de Delécluze dans le *Journal des Débats* [illegible] du 8 mars; de Fréd. Mercey, dans la *Revue des Deux-Mondes* 1838, p. 385, etc.

[**] Cf. Delécluze, dans le *Journal des Débats* [illegible] du 7 novembre; Théophile Gautier, dans *Le Moniteur* (nos des [illegible] et 25 juillet); Maxime Du Camp, dans *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle* (1855, p. 94 et suiv.); les frères de Goncourt, dans *La Peinture à l'Exposition de 1855* (1855, p. 39 et suiv.); Baudelaire, dans *Le Pays* (nos du [illegible] et du [illegible] juin); Ch. Perrier, dans *L'Artiste* (1855, p. 74), etc. Cf. Tourneux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains*.

Pl. 125. — **232.** Toile. H. 2.60 — L. 1.65.

Don de l'Etat, en 1838.

Salon de 1838, nº 456. — Catalogue de Robaut, nº 668. — Lithographié par Alophe et par E. Lassalle; gravé par Ch. Geoffroy et par Milius (*L'Art*, 1873).— Une charge par Challemel, dans *Le Charivari* du 29 mars 1839, représente, d'ailleurs sans méchanceté, Delacroix en train de peindre *Médée*.
Le musée de Lille possède une esquisse peinte et trente feuilles de dessins relatifs à *Médée*.

Echantillonnage. Médée : *yeux*, bleu sombre ; *cheveux*, châtain tirant sur le noir ; *lèvres*, violacées. *Tunique*, garance rose légèrement lilacée par des hachures de gris bleuté et de gris lilacé ; *entre les seins*, couleur de chair de fraise un peu carminée. *La bretelle*, bleu de turquoise chaud. (N.B. La tunique apparaît sur le pied droit). *Manteau*, nuance complexe faite : aux plus grands clairs, de gris cendré mêlé de cobalt et d'outremer ; aux tons moyens, de vert cendré sombre avec des parties d'outremer ; aux ombres, d'une teinte noirâtre. *La doublure*, garance vermillon, striée de jaune aux lumières. *Diadème*, or fauve rabattu ; *les pierreries*, rubis et turquoises sombres. *Boucles d'oreilles*, or fauve ; *la pierre*, d'un bleu noirâtre. *Bracelet*, or et turquoises. *Poignard : poignée*, or fauve ; *lame*, gris d'acier un peu lilacé. — Aîné des enfants : *chair*, un peu hâlée ; *cheveux*, châtain sombre ; *chemise*, blanc crémeux à ombres gris de fer lilacé. — Le cadet : *yeux*, bleu sombre ; *cheveux*, nuance incertaine, entre le blond cendré et le châtain très clair. — Terrain, ocre de ru, terre de Sienne, gris olivâtre ; *végétation*, vert de gris, vert anglais sombre, terre verte, gris pourpre clair. — Grotte : *le fond*, ocre de ru, terre d'ombre, bistre, vert de gris rabattu, ocre feuille morte ; *l'entrée*, gris ocreux, vert de gris noirâtre, terre verte, terre d'ombre. — Rochers lointains : *de haut en bas*, gris terre d'ombre, vert de gris, gris lilacé. — Ciel : *de bas en haut*, crémeux sombre, azur verdâtre.

La signature en bas, à gauche.

EUG. DELACROIX
1838.



ALEXANDRE DECAMPS

CHASSE EN PLAINE

ETITE chose sans prétention que rendent précieuse autant que séduisante la forte expression d'un sentiment très vif de la lumière et de la couleur, une parfaite vérité de l'imitation et de remarquables qualités techniques.

Une illusion d'espace et de vide naît du spectacle de la terre et du ciel. Celui-ci est superbe : d'azur limpide et profond au zénith, de gris fin vers l'horizon, il est animé par d'admirables nuages ; l'interprétation donne à merveille l'impression de leur vol, du vague foisonnement des vapeurs légères comme de la consistance onctueuse des cumulus, du luisant crémeux de leurs saillies en lumière et du mat lilacé de leurs parties ombreuses.

Ni moins véridique ni moins pittoresque l'image du contraste d'illuminations partielles et de projections d'ombre qu'offre le sol les jours où le soleil lutte avec les nuées.

Enfin l'apparence caractéristique du terrain et de la végétation est notée avec autant de précision que sont distingués la forme et le mouvement des figures, d'ailleurs bien en place et baignées d'atmosphère.

Monté et brillant, le coloris affecte fortement la rétine, par suite de la rare intensité de ses bleus et de leur opposition à des jaunes également vigoureux.

Cependant au nombre des causes principales du succès de cette œuvre,

il faut compter sa facture, en raison des effets qu'elle a obtenus d'un travail très diversifié du pinceau et, surtout, de vigoureux empâtements distribués avec autant de décision que de goût.

Notre peinture se rattache à une série capitale dans l'œuvre du maître, composée de scènes de chasse et d'images de chiens. A titre de références, nous citerons, dans la collection Moreau-Nélaton en dépôt au Musée des Arts décoratifs à Paris, une *Battue* (n° 48), sans doute contemporaine de notre pièce, où on remarque un ciel de qualité égale et une même analyse des jeux de la lumière et de l'ombre sur le terrain, avec une facture toute pareille ; au Louvre (n° 2838), un *Valet de chien* (1842), traité dans le même goût et aussi lumineux ; dans la suite de lithographies originales intitulée *Sujets de chasse* (1829)*, une *Chasse en plaine*, absolument dans le même sentiment et de même tournure.

DECAMPS. 47

* [illegible] porte le n° 27 dans le catalogue de l'œuvre lithographique du maître ; [illegible] Paris, 1869.

Pl. 142. — 1164. Toile. H. 0 33. — L. 0 51.

Legs de Madame Maracci, en 1901.

Échantillons de tons. — Terrain : *Premier plan*, vert de gris, piqué de coquelicots et de bleuets. *Mi-terrain*, ocre brun, olivâtre, vert [illegible] sombre. *Talus à droite*, crème, gris ocré clair, gris lilacé. *Végétation*, vert de gris, jaune de cadmium clair, cendre verte sombre. *A gauche*, vert anglais sombre. *Les parties ensoleillées*, crème ; *les parties ombrées*, gris lilacés. *Lointains*, outremer léger. *Constructions*, gris lilacé ; *toiture*, tuile pâle ; *ombres*, vert de gris cendré. — Ciel : *horizon*, gris pers ; *au-dessus*, gris de cobalt ; *zénith*, azur vif et chaud. *Nuages : les parties éclairées*, crème un peu rosée ; *ombres*, gris lilacé. — Chasseur : *jaquette*, gris violet ; *culotte*, gris lilacé ; *chapeau*, brun rouge. — Chiens : *chien courant*, bistre ; *chien en arrêt*, blanc et bai. — Le rabatteur, en beige lilacé.

La signature en bas, à gauche.



175

CONSTANT TROYON

COUPE DE BOIS



ORTE et savoureuse évocation des splendeurs forestières, magistrale affirmation d'un art puissant au service d'une vive sensibilité !

Que voilà bien le foisonnement des herbes folles, la compacité des taillis, la majesté de la haute futaie, le vide de la clairière et de l'avenue, la lente invasion d'une lourde nuée d'orage, la triomphante illumination d'un coup de soleil !

La vérité du détail égale l'effet de l'ensemble. Sans minutie, mais avec une conscience de réaliste fervent, plantes et arbres sont distingués et caractérisés par les particularités typiques de leur forme, de leur couleur, de leur individualité. A soi seule la variété des verts que l'analyse échantillonne constitue une preuve manifeste de la précision et de l'exactitude de l'imitation.

Elle concourt d'ailleurs efficacement à l'excitation du très grand plaisir dont le coloris est la cause. Une riche et chaude harmonie s'équilibre sur deux pôles qui sont, dans l'ordre d'importance, l'éclat crémeux des nuages et le rayonnement gris pourpre des feuillages roussis par les atteintes d'un automne débutant.

Au premier se rapportent diverses blancheurs et un peu d'ocre jaune ; au second, des ocres brûlées, des bruns, des rouges vifs, des nuances de noisette claire, des verts très roux. Les deux gammes se trouvent exaltées, l'une par

des gris lilacés ou verdissants et par de l'azur franc ; l'autre par beaucoup de vert de gris et par de nombreuses taches de vert émeraude.

L'exécution est très caractéristique. Partout la peinture est en pleine pâte, compacte, épaisse, systématiquement accidentée par des rehauts dont, aux grandes lumières, la saillie se mesure par millimètres. La touche est très ferme, méthodique, menue, avec un goût très vif pour l'accent et une tendance à la lourdeur.

Ce tableau n'est pas, comme l'affirme le catalogue du musée, la *Forêt de Fontainebleau* que l'artiste exposa en 1848, mais la *Coupe de bois* qu'il envoya au Salon de 1846, en même temps qu'une *Vallée de Chevreuse*, un *Dessous de bois à Fontainebleau* et un *Braconnier*. L'accueil fut très sympathique et une première médaille récompensa l'ensemble ; toutefois les contemporains distinguèrent notre pièce et l'État en fit l'acquisition. « Un peu plus de finesse en ferait une ravissante chose », écrivait Paul Mantz dans *L'Artiste* *. « Page admirable » renchérissait Arsène Houssaye **. Cependant Troyon parut à d'aucuns trop réaliste et on lui reprocha de l'uniformité dans l'exécution ***.

Notre morceau est caractéristique de sa période de transformation et de sa peinture en pleine pâte. La composition dramatique de son ciel l'apparente à plusieurs autres de ses productions : tels l'*Abreuvoir* ou les *Hauteurs de Suresnes*, au Louvre (n[os] 2906 et 2916) ; un *Cours d'eau sous bois*, sans doute contemporain, dans la collection Moreau-Nélaton au musée des Arts décoratifs à Paris (n° 98) offre un même aspect de la végétation et un métier tout pareil.

C. TROYON.

* 1846, mars, p. 73.
** *Ibid.*, p. 41.
*** Cf. Thoré, *Salon de 1846*, réimprimé dans ses *Salons*, I, p. 320 ; Gustave Planche, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1846, p. 299 ; Th. Gautier, dans *La Presse*, du 4 avril 1846 ; Haussard, dans *Le National* du 19 mai 1846.

Pl. 126 — 772. H. 1.44 — L. 2.25. — Don de l'État, en 1848.

[illegible] Premier plan, vert roux avec des taches de vert anglais et de vert émeraude et des fleurs rouges : *les parties claires à gauche et à droite*, vert de gris et vert jaunâtre clair. *Billes de bois*, gris de terre d'ombre clair ; *les tranches*, gris crémeux, ocreux, rosâtres. — Bucherons. *Celui qui est assis : vêtement*, gris de fer ; *coiffure*, outremer. — *Celui qui est au levier : gilet*, rouge vineux ; *pantalon*, bleu verdâtre. — *Son voisin : pantalon*, noir pourpre ; *coiffure*, noire. *Celui à droite : gilet*, vert Véronèse ; *bonnet*, terre beige. *Les chemises*, blanc crémeux. — Taillis, vert de gris avec des parties nuance de noisette rosâtre claire. — Futaie : *troncs*, gris bis, gris noirâtre, gris brun ; *feuillage*, gris pourpre, pourpre de feuille morte, vert de gris, vert anglais. — Ciel, azur chaud ; *nuées*, gris verdâtre ; *cumulus*, blanc crémeux ; *ombres*, gris verdissant, gris lilacé.

La signature en bas, à gauche.

176

JULES DUPRÉ ET EUGÈNE LAMI

LA BATAILLE DE HONDSCHOOTE



On ne trouverait pas beaucoup de tableaux de bataille en état de rivaliser avec celui-ci.

A la verité, ce qui fait surtout son prix, c'est le paysage, dont le parfait réalisme est relevé de sentiment et d'effet.

Le ciel est superbe. Peut-on désirer plus de vastité, plus d'air, plus de lumière? des nuages plus vrais, plus flottants, plus caractéristiques de la molle compacité et de la lourde progression du cumulus, autant que de l'inconsistance floconneuse et diaphane du cirrus?

Et quelle admirable image de pays, non seulement portrait fidèle des plates et verdoyantes campagnes de Flandre, mais encore, à cause de l'infinie profondeur de sa perspective, exemple synthétique de la plaine!

Cependant, si supérieur que soit le théâtre à la scène, si portés que nous soyons à renverser l'ordre officiel de leur importance relative en ne considérant celle-ci que comme l'étoffage de celui-là, nous ne pouvons pas ne point rendre justice au talent du peintre militaire (*).

Sa composition est claire, significative, pittoresque et pleine de mouvement. Elle tire d'ailleurs avantage de quelques contrastes très adroits. La bataille

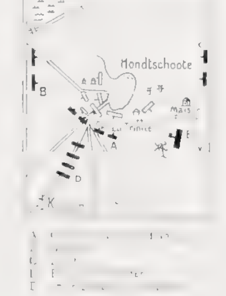
(*) Sur le livret du Salon de 1836, le tableau est mentionné au nom d'Eugène Lami. La collaboration du paysagiste n'est indiquée qu'à la suite d'une note descriptive et en caractères microscopiques *(Le Paysage par M. Jules Dupré.)!*

donne d'autant mieux une impression d'action, de fureur, de force qu'elle s'oppose à celles de calme, de charité, de faiblesse que nous recevons d'un spectacle d'ambulance improvisée à droite du premier plan ; de même, l'illusion de marche qu'excite l'aspect de la colonne d'infanterie, résulte, dans une bonne mesure, du mouvement en sens contraire d'un convoi de prisonniers et d'un groupe de canonniers. Les personnages sont très caractérisés avec des attitudes et des gestes très expressifs ; la représentation des chevaux appelle également l'éloge. Plusieurs motifs sont fort spirituellement traités.

La peinture est très belle : claire, lumineuse, colorée. Elle est commandée par la magnifique harmonie du ciel, opposition d'une gamme de blancs crémeux, d'ocres jaunes ou légèrement orangées et d'une autre composée d'outremers, de cobalts, de gris bleutés ou lilacés. Les fumées, les murs de la ville lointaine, une mare en tout premier plan ont fourni l'occasion d'utiles reprises, tandis qu'un repoussoir propice est constitué par la carcasse brune et par les toiles tannées du moulin. A noter la complexité de la teinte de l'ombre des nuées dont le gris se nuance de bleu, de lilas, de vert et de bistre.

Paysage et bataille sont exécutés à l'unisson. Cependant la facture du premier est de beaucoup supérieure : à soi seule elle est une cause suffisante du plus vif plaisir esthétique, tant il se manifeste de verve et de puissance dans son travail tout en pâte et dans sa façon de définir une forme ou d'enlever un relief par un mouvement de la touche ou par l'application d'un paquet de matière.

La comparaison du tableau avec une carte de la région de Hondschoote et avec un compte-rendu des péripéties de la bataille que, le 8 septembre 1793, l'armée française, commandée par Houchard, livra aux Alliés dirigés par le général Wallmoden, manifeste l'exactitude remarquable de l'illustration [1].



L'ennemi était fortement établi en avant de Hondschoote et une batterie installée sur une éminence couronnée par un moulin, commandait le seul chemin praticable, la route pavée de Killem. C'est elle que suivit le centre français sous Jourdan, tandis que la gauche venant de Bergues et la droite arrivant de Leyzel convergeaient sur la ville. Jourdan avait de l'artillerie ; mais la résistance des Hanovriens fut énergique et heureuse au point que Houchard songea à la retraite ! Mais, sur les

[1] Toutefois l'image de l'église de la ville laisse un peu à désirer ; la tour est [illegible] haute, mais [illegible] et il n'y a pas entre l'une et l'autre l'intervalle qu'elle montre.

injonctions de Delbrel, représentant de la Convention, dont la conduite fut héroïque, il organisa un assaut. Jourdan et Delbrel se chargèrent d'entraîner trois bataillons, réserve du centre, tandis que Houchard alla prendre la tête de la droite.

C'est ce moment décisif que notre tableau représente (*). « *Les carmagnoles s'élancèrent, la baïonnette au bout du fusil. . . S'animant les uns les autres par les cris de « Vive la Nation! Vive la République!», les soldats suivaient avec enthousiasme le plumet du conventionnel.* A cet instant revenait Houchard, le sabre au poing, en tête d'un superbe régiment de cavalerie, le 17e..... *Ce régiment arrive au grand trot et se déploie dans le meilleur ordre. Il fond sur le flanc droit des Autrichiens, l'enfonce et fait prisonnier le Colonel de Wolff.....* Les ennemis se retirent dans les jardins de Hondschoote en laissant sur le terrain une quantité de tués et de blessés, ...*une pièce de canon qui n'a plus de servants....* (**).

Le musée de Versailles possède une variante de notre tableau, si différente que c'est à peine si la qualification convient (***). Ni le moment, ni le point de vue ne sont les mêmes. « L'armée anglaise en retraite, dit une note à la suite de la mention de l'œuvre au catalogue du Salon de 1838, cherche à se reformer en avant de la petite ville de Hondschoote. Elle est poursuivie... » D'autre part, tandis qu'à Lille le spectateur est supposé placé au point marqué Ⓛ sur notre croquis, à Versailles il occupe l'endroit signalé par Ⓥ. Enfin le détail est tout autre.

Sous le rapport de la qualité, la comparaison est tout à l'avantage de notre tableau, surtout en ce qui concerne le paysage, qui, à Versailles, expose des nuages lourds, inertes et dépourvus d'éclat. Prises à part, les figures sont vraies et expressives, mais il s'en faut que cela soit, comme à Lille, animé et grouillant.

Au Salon, notre peinture causa de la surprise. Le passé de Lami ne faisait pas prévoir une œuvre aussi vigoureuse et le travail en pleine pâte de Dupré offusqua beaucoup de monde. Cependant on loua «l'éclat du coloris», l'audace de son exécution, «le grand sentiment de vivacité et de chaleur» qu'elle annonçait (****).

Ce parti-pris de jouer du relief de la matière est tout à fait caractéristique de la manière de Dupré. De même, le motif et l'aspect de nos nuages se

(*) Cf. la notice du tableau au Salon de 1836 (n° 1105).

(**) Nous empruntons ce récit au livre de M. Chuquet, *Les guerres de la Révolution, XI, Hondschoote* (1896), chap. VII.

(***) Exposé au Salon de 1838 (n° 1046 du catalogue).

(****) Cf. *Revue de Paris* 1836, XXVIII, p. 108, article de Royer de Beauvoir; *L'Artiste*, Salon de 1836, 5e article, p. 109. L'œuvre n'est même pas citée par Delécluze dans ses articles au *Journal des Debats*.

retrouvent en mainte de ses productions. Cette même année 1836, il les répétait presque identiques dans un *Passage de gué par un troupeau* que nous ne connaissons que par une lithographie de Lafage, et il composait un ciel dans le même sentiment pour une *Vue prise en Angleterre,* d'ailleurs présentée au même Salon.

Quant à Lami, nous ne voyons pas d'œuvre qui lui fasse plus honneur que celle-ci : évidemment il s'est trouvé exalté par l'ardeur et la puissance de son collaborateur occasionnel.

PL. 127. — **445.** Toile. H. 3.60 — L. 4.40

Don de l'État. en 18[illegible]

Exposé au Salon de 1836. n° 1105

ÉCHANTILLONNAGE. CIEL : *zénith*, outremer, gris lilas noirâtre. *Cirrus*, crème ocrée, un peu orangée. *Au-dessous*, outremer. *Cumulus*, crème à peine rosée ou jaunâtre. *Horizon*, crème, ocre un peu orangée. — TERRAIN. *Premier plan : de gauche à droite*, vert de gris chaud, vert olivâtre, gris olivâtre ; ocre, ocre de ru, terre d'ombre ; *eau*, crème et azur ; gris terreux, gris ocré, vert olivâtre. *Ponceau*, gris glacé ; *canon*, bronze. *Moulin : charpente*, chêne sombre ; *toiles*, tannées. — *Plans médians*, gris ocrés et glacés. *Arbustes*, vert cendre, vert olivâtre, vert ocreux. — *Arrière-plan*, vert roux léger. *Moulin*, gris glacé à ombres bistre ; *toiture*, ardoise ; *toiles*, tannées. *Ville : murs*, blanc crémeux ; *toits*, [illegible] ; *église*, couverte d'ardoises.



177

THÉODORE ROUSSEAU

MONTÉE D'ORAGE AU-DESSUS DE LA SEINE A VILLENEUVE SAINT-GEORGES

SIMPLE étude d'après nature, mais très poussée, ce paysage possède la justesse d'interprétation, la vivacité d'accent, la franchise d'effet propres aux œuvres de sa catégorie, quand elles sont d'un maître.

Ce qui la distingue avant tout, c'est la beauté de son ciel. Parfaitement caractérisé, tout à fait expressif de l'aspect morne et inquiétant d'une montée d'orage, il est, en hauteur comme en profondeur, vraiment immense et, là où il est serein, d'une rare luminosité. Ses nuées flottent denses et légères à la fois, tourmentées et disloquées au zénith, continues comme un voile vers l'horizon, si exactement dessinées et dégradées que l'œil trompé croit suivre leur vol oblique depuis le fond à droite jusqu'à l'angle supérieur de gauche.

Sous le rapport de la couleur, sa qualité n'est pas moindre, et c'est par vingtaine que se dénombrent les outremers, les cobalts, les gris de fer, les gris lilacés, les gris verdâtres, les pers, les bistres, les blancs crémeux, beurrés ou orangés, des fines nuances desquels se compose son harmonie à base de bleu contrasté par des îlots de teintes jaunâtres.

Même vérité et même sentiment dans le rendu de la fluidité et du miroitement de l'eau, de l'éloignement et de la brutale illumination des arrière-

plans, de la fraîcheur humide des feuillages, de la forme et des attitudes distinctives des bêtes.

La matière est compacte et luisante ; le travail frappe par la décision et l'ingéniosité de la touche qui d'un accent lumineux, d'un léger empâtement, voire tout simplement du sens de son application et du degré de sa pression, obtient un relief ou un modelé. A cet égard, ce sont de petites merveilles que ces animaux qui, exécutés à l'échelle d'un centimètre en quatre coups de brosse, non seulement se profilent conformément au modèle, mais encore accusent les traits essentiels de sa charpente ; telle encore leur minuscule gardienne que quatre taches ont suffi à définir !

Notre tableau est un spécimen typique de ces paysages que Baudelaire appréciait tant pour leur mélancolie, pour leurs « grands jeux d'ombre et de lumière » et pour « la mollesse floconneuse de leurs ciels (*) ». Le sentiment, le travail, l'effet l'apparentent à de nombreuses œuvres du maître, parmi lesquelles nous citerons, comme tout à fait proches, la *Lande* au musée de Glasgow (n° 864), le *Chêne dans la plaine* de la galerie Mesdag à La Haye (n° 292), le *Marais dans les Landes* et le *Printemps* au Louvre (nos 832 et 2913).

TH. Rousseau.

(*) *Salon de 1846*, réimprimé dans les *Curiosités esthétiques*, p. [illegible].

PL. 128 — 1167. Chêne. H. 0.32 — L. 0.47.

Legs de Madame Maracci, en 1901.

[illegible] — Ciel : *au zénith*, blanc crémeux, beurre, un peu orangé ; îlots d'outremer. *A l'horizon*, bande pers très clair ; *au-dessus*, bande de blanc crémeux tirant sur le pers. *Les parties sombres* : cobalt, gris de cobalt, gris lilacé, gris de terre clair ou sombre, le même lilacé ; gris verdâtre, gris bistre. — Eau, reflet du ciel ou de la végétation ; *herbes*, vert cendré jaunâtre ou terre verte cendrée. — Terrain. *Premier plan*, vert anglais sombre ; *le sol*, ocre et terre de Sienne. *Ile*, vert terreux, vert anglais rabattu sombre ou clair. *Lointain*, vert anglais jaunâtre clair ; *arbres*, vert anglais rabattu très sombre ou vert un peu brun. — Bétail, noir, alezan brûlé ; *taches*, ocre, crème, blanc. — Femme, *costume*, blanc, vermillon, chrome, bleu de Prusse.

La signature dans l'angle inférieur de gauche.





178

JEAN-FRANÇOIS MILLET

LA BECQUÉE



OMPOSITION sympathique parce qu'elle est pleine de sentiment ; impressionnante parce qu'elle est riche en caractère et en signification ; plaisante, enfin, parce que son interprétation est plastique, son ordonnance rythmée, son symbolisme évident.

A première vue, nous distinguons et comprenons l'idée générale qu'elle veut illustrer, celle de l'étroite dépendance de l'enfant vis-à-vis de ses parents et de l'homme vis-à-vis de la terre. Cela, grâce à sa transposition de l'ordre intellectuel dans l'ordre sensible ; grâce aussi à l'unité synthétique d'un spectacle allégé de détails et nettement centré ; grâce, enfin, à la clarté significative et à la forte saveur de l'expression.

Divers, en effet, autant que caractéristiques les signes de la vie intérieure et extérieure des personnages : signes de l'attention patiente chez la mère, de gaucherie chez le bébé, d'aide affectueuse chez la fillette, de contemplation un peu dédaigneuse chez la « grande », d'effort absorbant chez l'homme.

D'autre part, nous sommes charmés par ce que la femme exprime de conviction maternelle et la gamine à droite de tendresse empressée ; nous aimons sa grâce puérile et la robuste jeunesse de la maman ; nous sommes frappés, émus par la gravité presque solennelle de cette dernière, adéquate, d'ailleurs, à la réelle grandeur de sa fonction.

Et puis, que nous en prenions conscience ou non, cela est ordonné. Ainsi, en même temps qu'elle idéalise la banale matérialité de l'acte de bêcher, l'illumination du verger dans le fond signale le rôle du père et le rattache à la scène ; ainsi encore le centre d'intérêt est imposé à notre premier regard par la convergence de toutes les mimiques et de tous les gestes vers l'extrémité de cette cuiller.

A ce chef-d'œuvre d'observation et de sentiment il manque l'attrait d'une peinture de qualité égale. Son coloris est un peu sourd et sa facture assez monotone.

L'harmonie est toute au bleu. L'ample bouquet de cobalt outremer, de gris indigo clair, de gris céleste verdâtre et de gris lilas que composent les tabliers des enfants, est le nœud d'une chaîne qui se développe jusqu'au ciel par le gris lilacé du grès des murs et de la plus grande partie du terrain, par le lilas du fichu de la mère, par l'élément bleuâtre inclus dans le vert de gris cendré de sa jupe et dans le vert Véronèse du petit chariot, par le cobalt éteint du pantalon du père, par les verts de gris de la végétation. Son pouvoir impressionnant est d'ailleurs accru par le voisinage constant de jaunes divers, surtout ocreux ou orangeâtres. Une vaste étendue d'orangé brunâtre sur le corsage de la femme, des parcelles de lilas rose et de laque de garance sur les coiffures des enfants, un peu d'écarlate sur la tête des volatiles ne parviennent pas à échauffer cette palette un peu élémentaire.

Cependant nous savons gré à l'artiste d'avoir su en accorder les crudités, nous sentons le prix de l'impression d'atmosphère qu'il nous donne et nous reconnaissons la valeur de quelques très beaux morceaux, tels que la figure de la mère et le verger dans le fond.

La matière est dense, continue, à peine accidentée ; l'exécution ferme, sûre, un peu appliquée.

La *Becquée* date de l'année 1860, une des plus fécondes de la carrière de Millet, qui vit naître des chefs-d'œuvre comme la *Tondeuse,* la *Tonte des moutons,* l'*Attente,* le *Berger au parc,* la *Femme qui vient de puiser de l'eau,* la *Femme qui fait manger son enfant.*

L'analogie du sujet de cette dernière composition avec celui de la nôtre indique qu'il préoccupait le maître. D'une manière plus générale, elle fait partie d'un ensemble consacré à l'illustration de la vie de l'enfance.

Notre tableau réunit tous les caractères distinctifs de l'art de Millet. Ses particularités de couleur, ses qualités et ses défauts de dessin, de présentation et de peinture définissent sa manière. L'illumination si heureuse de son arrière-plan procède d'un parti-pris dont, par exemple, la *Cour de ferme,* la

Femme au puits offrent des applications également typiques. Enfin, c'est un trait nettement signalétique de son origine que le symbolisme de sa conception, précisé par ces mots de l'artiste : « Je voudrais que dans la *Femme faisant déjeuner ses enfants*, on imagine une nichée d'oiseaux à qui leur mère donne *la becquée*. L'homme travaille pour nourrir ces êtres-là * ».

*. Lettre à Alfred Sensier, transcrite par celui-ci dans *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, 1881, p. 210. Par cette citation, on voit que le titre original de notre composition n'est pas celui que nous avons emprunté au catalogue du musée. Mais ce dernier est plus heureux et d'ailleurs inclus dans le commentaire de l'artiste.

PL. 129. — **514.** Toile. H. 0.74 — 0.60.

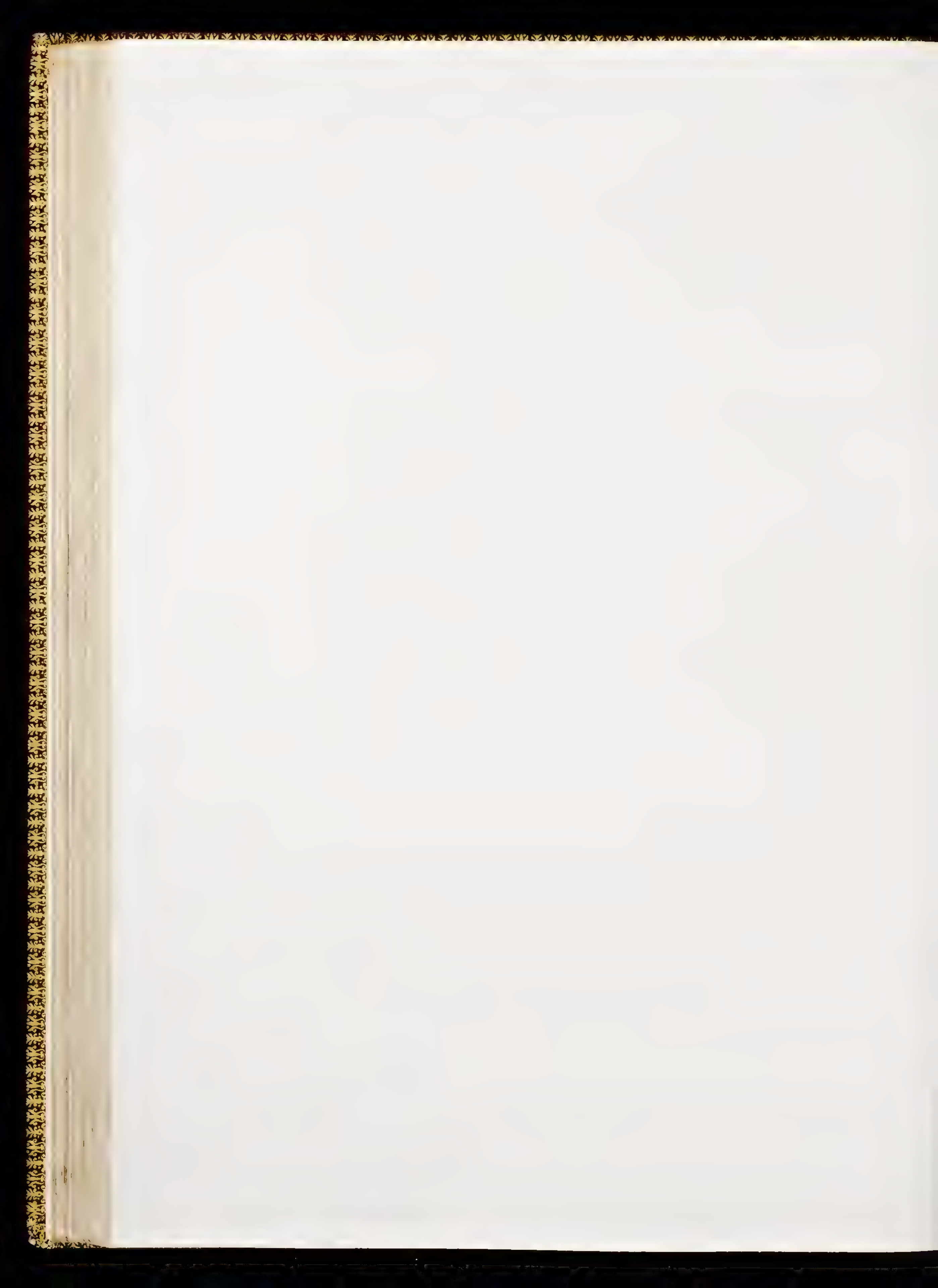
Don de Madame Maracci, en 1871. — « ... Vous ai-je dit, annonçait l'artiste à Alfred Sensier le 12 décembre 1871, que le directeur du musée de Lille m'a écrit pour me dire qu'un de mes tableaux, une *Femme qui fait manger ses enfants*, a été acquis par le Musée ? » Sensier, *op. cit.*, p. 344

Le catalogue de la vente de l'atelier de Millet après son décès (10 et 11 mai 1875) mentionne sous le numéro 189 un croquis au crayon noir d'une *Femme donnant à manger à ses enfants* (1860).

ÉCHANTILLONNAGE. MÈRE : *corsage*, orangé brunâtre ; *jupe*, vert de gris cendré ; *fichu*, lilas ; *bonnet*, beige à ombres bistre pourpre. *Ecuelle*, brun pourpre ; *cuiller*, bistre. *Tabouret*, gris, gris lilacé, gris bistre. — FILLETTE AÎNÉE : *cheveux*, châtain ; *tablier*, cobalt outremer ; *robe*, gris lilas ; *bonnet*, lilas rose ; *poupée*, blanc et brun rouge clair ; *sabots*, gris de bois sali. — CADETTE : *cheveux*, blond cendré ; *tablier*, gris indigo clair ; *bonnet*, blanc ; *sabots*, gris olivâtre. — BÉBÉ : *robe*, terre de Sienne claire orangeâtre ; *tablier*, gris de bleu céleste verdâtre ; *coiffure : fond*, laque de garance ; *tour*, jaune paille ; *bas*, blancs ; *sabots*, gris lilacé. — PÈRE : *pantalon*, cobalt lilacé éteint ; *chapeau*, beige. — POULE, ocre, crème, orangé brunâtre, écarlate. *Celles dans le fond* : crème, gris lilas, écarlate. — TERRAIN, gris ocreux ou lilacé ; *des parties de* vert émeraude, surtout de vert de gris et de vert Véronèse ; *cailloux*, gris lilacé, rosâtre, ocre. — PANIER, osier roux pourpre. — CHARIOT, vert Véronèse ; *ombres*, gris bistre lilacé ; *tranche de la roue*, crème. — MAISON : *mur*, grès gris lilacé et gris bistre ; *les joints*, ocre. *Porte*, ocre bistre. *Fenêtre : châssis*, ocre brune ; *vitres*, vert de gris éteint. *Vigne : tige*, gris bistre et lilacé ; *feuillage*, vert anglais pâle ou jaunâtre. *Pot accroché*, gris lilacé et crème rosâtre. — FOND : *végétation*, vert de gris ; *feuillages*, vert de gris cendré et vert de gris. — CIEL, crème et gris lilacé.

La signature en bas, à droite.

J. F Millet



179

ERNEST MEISSONIER

L'AMATEUR DE PEINTURE



Une forte impression de raffinement extrême accompagne toutes celles que nous recevons de ce charmant tableautin et, la contemplation finie, c'est elle qui domine.

La composition n'est pas seulement pittoresque et équilibrée ; elle est, en outre, significative, vu qu'une adroite projection de lumière sur l'amateur et sur la tranche de la toile signale les deux pôles de la scène et en suggère le titre.

L'image des personnes et celle des choses sont des merveilles de vérité. Mais l'admirable conscience du dessin évite la minutie mesquine et le modelé associe la souplesse à la précision ; chaque chose est à son plan, baignée d'atmosphère, et l'œil ne saurait fixer une partie avant d'avoir embrassé le tout.

D'autre part, le gentilhomme est séduisant au possible, de visage agréable, de belle tournure et campé de la plus jolie façon ; à l'attrait d'une reconstitution fidèle le costume ajoute celui du plus coquet des ajustements.

Attitudes, gestes, physionomies rivalisent de pouvoir expressif et de naturel. Il s'y révèle une observation pénétrante, spirituelle, voire malicieuse ; mais la manifestation reste contenue et la touche est fine et légère.

De même pour la partie proprement picturale. L'éclairage est contrasté ; mais ni le clair ni l'obscur ne sont absolus et les ombres sont transparentes et délicatement graduées.

L'exécution est attentive et précieuse, mais elle n'est ni léchée ni lustrée : elle aime l'accent et elle annonce une rare aisance.

Enfin, la peinture est exquise. Outre que sa teinte fondamentale est des plus agréables et qu'elle détaille les valeurs avec franchise et justesse, la grisaille comporte — par suite de rapports discrets avec le bleu, le vert, le jaune et le roux — une diversité de nuances et une suggestion de couleur de l'effet le plus savoureux.

A tous égards, cette production de l'an 1860 est représentative de l'art de MEISSONIER avant la période des compositions historiques, soit antérieurement au dernier tiers du siècle. Le motif est un de ceux que le maître affectionnait (*) et son cadre Louis XIII est celui qu'il préférait (**). Sous le rapport du style, il est un digne contemporain du *Tournebride* et du *Vin du Curé*.

Meissonier 1860

Dans l'expression de l'amateur, il y a trop de fatuité et dans celle du peintre trop de dédain moqueur pour que ne s'impose pas l'hypothèse d'une intention ironique. D'autant plus que celle-ci est manifeste dans une composition de la même année, les *Amateurs de peinture*, qui nous montre un artiste au travail, lorgné par des « connaisseurs », dans un atelier aux murs décorés d'un tableau sur le sujet de *Saint Laurent sur le gril* et d'un autre sur celui du *Meunier, son fils et l'âne !*

(*) Cf. par exemple, les *Amateurs de peinture* ([illegible]), un *Peintre montrant des dessins* (1850), les *Amateurs de peinture* ([illegible]), les *Amateurs de peinture*, aquarelle (1852).

(**) Cf., en 1859, *Gentilhomme Louis XIII lisant*, *Joueur de mandoline (époque Louis XIII)* ; en 1860, *Partie de cartes (époque Louis XIII)* ; en 1861, *Innocent et malin (époque Louis XIII)* ; le *Boute-Selle (cavaliers Louis XIII)*, etc.

PL. 130. — 1169. Acajou. H. 0.205 — L. 0.155.

Don de Madame Maracci, en 1901.

ECHANTILLONNAGE. L'AMATEUR : *cheveux*, châtain clair cendré ; *costume*, gris légèrement beige ; *les rubans*, gris clair légèrement olivâtre ; *bordés*, blanc. *Bas*, blancs à ombres gris bleuté. *Chapeau*, gris bleuté clair. — LE PEINTRE : *robe de chambre*, gris lilacé, beige par endroits ; *coiffure*, gris bistré et lilacé ; *palette*, un peu bistrée ; *sur le chiffon dans sa main gauche*, un rien de cobalt très clair. — CHAISE, gris un peu bistré ; *le dos*, un peu olivâtre. — TABLEAU AU MUR, gris jaunâtres, lilacés, ardoisés légers. — ARMOIRE, gris vert cendré. — PORTEFEUILLE, gris un peu olivâtre. — TABLE : *flacon*, gris chromé ; *bouchon*, blanc. *Estampe et tranche du livre*, blanc sali.



180

CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY

SOLEIL LEVANT, BORDS DE L'OISE



EUVRE caractéristique d'un poète de la lumière et d'un peintre dominateur de son métier.

L'unité de la composition est parfaite, tout étant subordonné, voire sacrifié à un effet d'ensemble. Point de particularités, nul détail; rien que des masses largement silhouettées et sommairement modelées, avec des abréviations hardies qui réduisent une forme à quelques traits à peine précisés, mais forcent l'imagination à compléter et la mémoire à évoquer.

A la simplification de la représentation correspond une grande liberté de facture : à vrai dire, c'est tout juste celle d'une ébauche un peu poussée, avec des parties torchées à la diable, tout au moins en apparence.

Car, en réalité, cela est très savant, d'un art singulièrement habile à exploiter le pouvoir impressionnant propre à tel ou tel état de la matière, à tel ou tel mode de touche. D'une manière générale, la substance est plutôt dense, mais elle comporte divers degrés d'épaisseur, jusqu'à des reliefs très saillants. Quant au travail, il joue très adroitement des suggestions de forme qui résultent d'un frottis, d'une hachure, d'un plaqué employés à propos.

En accord avec cette méthode, l'harmonie est très simple et très une. Elle est commandée, comme il convenait, par le rayonnement jaune de l'astre

levant, auquel se rapportent, d'une part, son reflet sur les nuages et sur les eaux et, de l'autre, l'ocre d'une parcelle de terrain et l'or pâle de fleurs dans l'angle inférieur de droite. Cette gamme maîtresse est exaltée par le bleu pur ou verdâtre du ciel et aussi par le vert de la végétation. Elle est, en effet, alliée à des rouges qui orangent certaines de ses parties et que soutiennent, en sourdine, des bruns rougeâtres introduits par le pelage de deux des vaches en premier plan.

Aussi bien, la coloration est-elle très diversifiée, les teintes révélant à un œil attentif des mosaïques de nuances multiples. Cette complexité de la polychromie contribue d'ailleurs efficacement à la vérité des aspects qui est une des qualités du tableau.

Peinte en 1866 d'après un aspect de l'Oise en amont d'Auvers, cette œuvre accuse nettement la deuxième manière de Daubigny, synthétique, dramatique, puissante et verveuse, qui, à partir de 1861, surprit le public, lui aliéna une partie de ses admirateurs et lui en conquit de nouveaux.

A l'Exposition des Beaux-Arts de Lille où elle figura cette même année (n° 411), elle fut l'objet d'appréciations contraires. Tandis que *L'Echo du Nord* (*) louait l'ampleur de son exécution, *Le Propagateur* (**) reprochait à l'artiste de se contenter d'une impression forte et de se borner à des taches, et la *Gazette des Beaux-Arts* déclarait la peinture « sourde, inachevée, opaque (***) ».

Le musée de Rouen possède une variante contemporaine (n° 148), exposée au Salon de Paris. Des différences considérables distinguent les deux œuvres. Sur celle de Rouen, le point de vue n'est pas tout à fait le même ; le dessin du massif d'arbres n'est pas pareil ; il n'y a que deux vaches au lieu de quatre ; le soleil se lève à droite au lieu d'à gauche. De plus, la qualité n'est pas égale ; à Rouen, la peinture est moins lumineuse, moins brillante et d'exécution moins libre.

Les Péniches (1865) et *La Tamise à Erith* (1866), au Louvre (nos 2820 et 2821), donnent exactement la même note que notre tableau ; nous avons remarqué un ciel tout pareil au sien sur un *Parc à moutons le soir* (1861), dans la galerie Mesdag à La Haye (n° 100).

(*) N° du 29 juillet 1866 : article d'Alex. Leleux.

(**) N° du 4 août 1866.

(***) N° du 1er octobre, XXI, p. [illegible]. Article de Philippe Burty.

Pl. 131. — **223.** Toile. H. 1.00 — L. 1.61. — Acheté en 1866.

Echantillonnage. Terrain. I. Premier plan : *végétation,* vert anglais, vert émeraude, vert de gris ; *fleurs,* or pâle ; *sol,* ocre, terre de Sienne. II. Arbres, vert anglais, vert de gris, vert cendré, vert émeraude éteint, roux, bruns. III. Rive opposée, vert cendré, vert de gris olivâtre ; gris un peu pourpré. IV. Rive lointaine, vert cendré olivâtre. — Ciel : *au-dessus des arbres à gauche,* chrome, orangé, jaune de Naples clair, lilas rose. *Au-dessus des côtes lointaines,* aurore et lilacé ; *au-dessus,* crème, vermillon, lilas. *A gauche,* pers. *A droite,* gris de cobalt, *avec, sur les petites nuées,* du rose et du crémeux. *Au zénith,* un peu d'outremer léger. — Eau, reflet du ciel. — Vaches, gris noirâtre et blanc ; brun rouge ; brun noir. — Vacher, en bistre ; *chemise,* blanche. — Femme en avant des grands arbres, blanc, bleu de Prusse, noir, ocre.

La signature en bas, à droite.

Daubigny. 1865

181

GUSTAVE COURBET

APRÈS-DINÉE A ORNANS



Ce chef-d'œuvre pourrait servir d'illustration à une des formules de la définition du beau : « l'unité dans la variété » En effet, bien que sa matière soit riche et diverse, il est essentiellement harmonieux.

Un premier élément de succès est l'intense vérité de ses images, lesquelles sont mieux qu'exactes, caractéristiques et significatives. Manifestations d'un réalisme supérieur qui vit clair et grand et, dominant ses modèles — choses ou gens — sut, se bornant à l'essentiel du dessin et du modelé, distinguer les traits constitutifs de leur originalité. Ce plancher, ces meubles, cette cheminée, cette vaisselle évoquent le sapin pailleté de poussière terreuse, le noyer encrassé et poli par l'usage, la mollasse patinée par la fumée, la faïence et la verrerie frustes ; cette nappe annonce la rudesse et la raideur de la toile grossière ; outre la nature de leur étoffe, ces vêtements révèlent la manière dont ils sont portés ; cette atmosphère est bien celle d'un tel lieu, épaissie par le séjour prolongé de fumeurs et par un chauffage au bois ; c'est aussi la réalité de l'apparence de ce moment incertain qui déjà n'appartient plus au jour et n'est pas encore à la nuit .

Cependant, avant de prendre conscience de l'admirable fidélité de ces

(*) Le titre *Soirée à Ornans* nous paraît plus exact que celui de *Apres-dînée à Ornans* qui est traditionnel. Il est d'ailleurs du maître lui-même. (Lettre à Francis Wey, du 28 novembre 1849. Cf. P. Riat, *G. Courbet*, Paris, 1906).

portraits, on est et, par la suite, on reste soumis au merveilleux pouvoir qu'ils possèdent d'exprimer la vie et le sentiment. Attitudes, gestes, physionomies décèlent au premier regard le sommeil de l'homme et du chien, l'effort du fumeur et du violoniste, la ferveur de ce dernier, l'attention et le trouble de celui qui écoute.

Mieux encore, toutes ces expressions individuelles et spéciales se fondent en une résultante qui signifie sérieux mélancolique, calme serein, ravissement esthétique. Vraiment, au bout de quelques instants de contemplation, notre imagination crée une illusion de musique, tant sont clairs les signes de l'absorption de l'exécutant dans la production de sons et de son auditeur dans leur réception ; d'autant plus qu'ils sont contrastés par les marques de l'indifférence totale ou accidentelle d'un personnage assoupi, d'un chien endormi, d'un homme occupé à allumer une pipe. Dès lors, le tableau nous paraît posséder une âme et nous découvrons le secret de son succès : à savoir qu'il est bien moins une collection d'effigies d'êtres et d'objets que la traduction sincère d'une émotion de l'artiste à l'aide de la représentation des conditions dans lesquelles il l'éprouva.

Mais aussi, comme l'évocation est facilitée par l'apparence mystérieuse, presque solennelle de cette lumière rare et concentrée, de cette pénombre profonde et transparente !

Et combien est favorable à l'effet la note originale de ce coloris ! Contenu et grave, il recherche la chaleur, mais évite la polychromie et l'éclat, au point de paraître sombre : il aime la sévérité des gris et fonde sur un jeu de jaunes et de bleus rabattus une harmonie très simplement ordonnée par rapport à deux pôles localisés aux deux extrémités de la toile. A gauche règnent des nuances crémeuses et beiges que commande la nappe ; à droite dominent des bleus de Prusse et des verts bleuâtres sombres qu'expose le costume du violoniste.

Cependant la première de ces gammes se développe à des hauteurs diverses par les parties claires du paletot du fumeur et du pelage du chien, par le cuivre du collier de celui-ci et, par le siège du musicien, les os à terre et l'intérieur vernissé de l'écuelle, jusque dans l'angle inférieur de droite. De même, du gilet du dormeur, de celui de l'homme attentif, de la casquette pendue au linteau de la cheminée, des pommes, des assiettes et des verres émanent des radiations diversement bleues qui rappellent la teinte maîtresse de l'autre côté du tableau. Le rouge n'intervient que discrètement maintenu dans le registre des roses éteints, des orangés sourds, des roux, des pourpres, des bruns ; sa complémentaire ne dépasse pas non plus l'étiage moyen de verts de gris et de verts anglais très sombres.

N'empêche qu'en dépit de cette réserve nous recevons de cette peinture une très vive impression de couleur. C'est qu'elle détaille les nuances avec une finesse remarquable ; qu'elle n'offre que des teintes complexes, mosaïques d'une foule de taches dont l'alliage s'opère sur notre rétine, enfin qu'elle a réalisé de pures merveilles : telles l'analyse des blancs et des gris verdâtres de la nappe, celle des beiges verdissant aux ombres de la veste du fumeur ou encore celle des ocres et des roux au dossier de son siège.

Outre qu'elle est magistrale, la facture est, elle aussi, en parfait accord avec le sens de la composition et avec le sentiment de l'artiste : franche, large, puissante, elle applique une matière riche et dense par touches multipliées, avec, en bonne place, des accents énergiques et des empâtements d'ailleurs modérés.

L'*Après-dînée à Ornans* est le chef-d'œuvre de Courbet qui l'exposa au Salon organisé aux Tuileries en 1849. Le lieu de la scène est la cuisine de la maison paternelle de l'artiste ; l'auditeur c'est lui-même ; le dormeur est son père ; le fumeur, son compatriote Adolphe Marlet qui fit de la peinture en amateur ; le musicien, enfin, un autre camarade d'enfance, Adolphe Promayet avec qui il resta lié à Paris. On retrouve tous ces personnages dans l'*Enterrement à Ornans*, postérieur de deux ans, et le dernier dans la composition peinte en 1855 sur le sujet de l'*Atelier* (*).

A l'Exposition, l'œuvre fit sensation. Elle recueillit de chaudes approbations dont la plus intéressante est celle que Delacroix formulait en disant à Francis Wey qu'il n'avait « rien vu de pareil ni d'aussi fort sans relever de personne ». (**) Champfleury fut également enthousiaste, déclarant que notre toile « pouvait être mise hardiment dans les musées flamands au milieu de grandes assemblées de bourgmestres de Van der Helst (***) ». Par contre elle souleva de vives critiques. On reprocha surtout au peintre d'être aveugle à la beauté et d'« encanailler l'art ». Tout en rendant justice à ses dons et à son savoir, Ingres fut très dur : il déplora un « manque complet de composition et de dessin », parla d'« exagération et de parodie » et conclut que l'œuvre était, « comme talent d'artiste, d'une parfaite nullité ! »

D'aucuns trouvèrent le coloris sombre : à quoi Courbet répondait qu'il « voyait comme cela ; qu'il ne pouvait rendre une couleur factice dont la réalité lui aurait échappé. . . »

Cela suffirait à faire justice de l'opinion assez répandue que la peinture de notre tableau aurait été noircie par la présence de litharge dans sa matière

(*) Cf. P. Riat, *op. cit.* Cf., dans la collection Moreau-Nélaton au musée des Arts décoratifs à Paris, un dessin de Courbet (nº 123) marqué de l'inscription *Portrait de mon ami Promayet, artiste musicien.*

(**) Cf. Riat, *op. cit.*, p. 66-69.

(***) Cf. Riat, *op. cit.*, ibid.

et qu'elle serait de ce fait vouée à une ruine prochaine. En tout cas, l'erreur ne saurait survivre à la publication de l'expérience dont notre travail a été l'occasion. Ce qui s'est obscurci, ce n'est pas la couleur mais le vernis. Employé avec excès — jusqu'à atteindre par endroits une épaisseur de plus d'un millimètre — et fortement teinté par une décomposition de la gomme, il couvre la peinture d'une sorte de glace brune. C'est encore lui qui est responsable de l'existence, dans la zone supérieure de la composition, d'archipels de pustules en arc de cercle : elles sont de son écume figée et le développement de leur plaque garde la trace des allées et venues de la brosse au bout du bras du badigeonneur. On désespérait du sort de la pièce ; il nous a suffi d'attaquer seulement l'épiderme de ce voile pour restaurer une transparence dont témoigne notre héliogravure, laquelle est aussi indemne de retouches que toutes les autres de notre recueil. Un nettoyage énergique restituerait l'aspect original qui, encore une fois, était « celui d'une ancienne peinture »(*).

(*) Témoignage de Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, p. 517.

P. 132 — **200.** Toile. H. 1,95 — L. 2,57.

Don de l'État, en 1849. — Salon de 1849, n° 455.

Le tableau fut payé à l'artiste 1.500 francs ; en outre on lui promit de le présenter dans une bordure convenable. Courbet se déclara satisfait de l'envoi de son œuvre au musée de Lille. « J'aurais eu à choisir un emplacement, écrivait-il au conservateur Reynart, que certainement je le lui aurais choisi moins beau et moins honorable. Toutes mes sympathies sont pour les pays du Nord. J'ai parcouru deux fois la Belgique et une fois la Hollande pour mon instruction et j'espère y retourner. Mon tableau sera sur mon passage. » Effectivement, en 1852, se rendant en Belgique, il passa par Lille pour voir sa peinture. Trois ans plus tard, il eut le chagrin de se voir refuser par le Conseil municipal de la ville le prêt de son tableau pour une exposition particulière de ses œuvres. (Cf. P. Riat, *op. cit.*)

[illegible] — Dormeur : *visage*, blanc crémeux chaud, un peu blafard dans les clairs ; *cheveux*, châtain gris tannant ; *veste*, gris ocre terreux ; *gilet*, bleu vert chaud ; *pantalon*, brun clair vineux ; *linge*, blanc sali ; *casquette*, gris marron. *Chaise*, gris jaunâtre. — L'Homme qui écoute : *visage*, rougeâtre ; *yeux*, noirs ; *cheveux et barbe*, châtain noir ; *veste*, brun clair vineux ; *gilet*, vert pomme chaud ; *cravate*, rose légèrement vineux. — Fumeur : *visage*, blanc crémeux un peu blafard ; *cheveux*, noirs ; *veste*, gris crémeux, les grands clairs crémeux, les ombres gris verdissant ; *chapeau*, gris beige sali, gris jaunâtre dans les clairs ; *pipe*, jaune ; *sorerant*, vert de gris argenté ; *extrémité*, écarlate. *Chaise : dossier*, noyer rougeâtre clair ; *dossier*, paille jaune. — Musicien : *cheveux et barbe*, noir ; *jaquette*, vert anglais sombre ; *pantalon*, bleu verdâtre sombre ; *linge*, blanc crémeux. *Siège*, gris et blanc crémeux. *Violon : caisse*, acajou sombre, brune crémeux dans les clairs ; *chevalet*, blanc crémeux. — Chien, gris jaunâtre, un peu olivâtre ; *les clairs*, gris jaunâtre ; *les ombres*, gris olivâtre et bistre ; *taches*, gris crémeux ; *collier*, gris olivâtre ; *parties de cuivre* jaune. — Table, noyer gris jaunâtre ; *nappe*, blanc crémeux et gris verdissant. *Verres*, gris verdâtres ; *bouteille*, vert sombre, rougi *par le rayonnement du foyer* ; *assiettes*, gris légèrement verdi. *Pommes*, jaune mat, vert de gris, écarlate rabattue. *Pain*, ocre brûlée ; *tranches*, gris crémeux. — Cheminée : *plastre*, roux bitumineux ; *parois et linteau*, vert de gris de mollasse ; *âtre*, terre d'ombre brune ; *feu*, rougeoyant ; *bûche*, gris et vert de gris argenté. *Casquette : carreaux*, jaune de Naples ; *rayures*, vert bleuté doux ; *galon*, orangeâtre. — Plancher, gris terreux, verdâtre, bistre. *Écuelle : intérieur*, vernissé jaune ; *extérieur*, vert de gris sale. — Mur à gauche, vert de gris sali.

182

THÉODULE RIBOT

SAINT VINCENT MARTYR



N parfait accord avec son sujet — la miraculeuse préservation du corps de Saint Vincent qu'un corbeau garda des injures des carnassiers (*) — ce tableau est tout à l'effet tragique.

Avec son terrain olivâtre, sa végétation rare et d'un vert cendré, son ciel que la nuit a envahi presque tout entier, sauf un bout d'horizon où la lumière agonise; avec son loup en arrêt, les yeux étincelants, la gueule sanguinolente, et son grand aigle qui arrive à tire d'ailes, le théâtre est terrifiant à souhait.

Sinistre aussi l'aspect de ce cadavre étalé obliquement, la tête en bas, les membres déjetés comme une loque sans consistance, la ligne tortueuse de la silhouette évoquant la convulsion suprême; d'autant plus frappant que les contrastes de son éclairage affectent l'imagination aussi vivement que les yeux.

Cette impression, la peinture la confirme de son côté par le fait de l'étrangeté d'une harmonie qui se plaît au brun et surtout au noir, leur oppose crument des blancs crémeux et des jaunes froids et pique çà et là l'éclat imprévu d'un rose ou d'un écarlate.

Enfin la facture achève l'ébranlement du spectateur par l'énergie souvent brutale de la touche.

En soi, d'ailleurs, elle a son prix, car elle applique avec vigueur, dans le sens de la forme, une très belle pâte, épaisse et savoureuse!

(*) Cf. *Acta Sanctorum*, 22 janvier, II, p. 397.

Aussi bien, d'une manière générale, cette manifestation d'une inspiration dramatique et terrible révèle le sentiment des exigences plastiques et la puissance d'un art consommé.

L'image du martyr est d'un réaliste fervent et consciencieux. La forme a du relief et l'analyse de ses particularités concilie la largeur et la précision : elle distingue les degrés du modelé par des différenciations de la couleur, teintant les grands clairs d'un blanc soufré, les demi-teintes de gris olivâtre et de gris lilacé chaud, les ombres de bistre sombre et les grandes obscurités d'un brun presque noir ; même elle note des rougeurs sur le nez, les genoux, les mains et les pieds. Quant au pouvoir expressif de ce naturalisme, il est attesté par l'évidence qu'il a imprimée aux apparences cadavériques et par l'impression d'une mort violente, conforme aux données du thème, qu'excite nécessairement l'image de ce corps.

Notre tableau qui figura à l'Exposition universelle de 1867, fait partie d'une catégorie d'œuvres de RIBOT, contemporaine de la septième décade du XIX[e] siècle, et distinguée à la fois par la richesse dramatique de l'expression et par l'attention accordée au nu [*]. Il eut sa part des critiques, parfois violentes jusqu'à l'insolence, que valurent aux productions de l'artiste l'étrangeté de leur effet et les contrastes excessifs de leur éclairage [**].

[*] Cf. *Saint Sébastien* (1865), au musée du Luxembourg, à Paris ; le *Supplice des coins* (1869) au musée de Rouen ; l. [illegible] 187[illegible].

[**] On parla de « peinture au cirage », on cria au pastiche de Ribera, on conseilla à l'auteur de consulter un oculiste, etc. Cf., par exemple, Maxime Du Camp, *Le Salon de 1867*, *Revue des Deux-Mondes*, t. LXIX, p. 682.

PL. 143. — **645.** Toile. H. 0.98 — L. 1.30. — Acheté en 1878

Cité avec éloges par M. de Fourcaud, dans son livre intitulé *Théodule Ribot, sa vie et ses œuvres*, Paris, s.d., p. 11

[illegible] SAINT VINCENT : *cheveux et barbe*, noir ; *nimbe à peine visible*, or. *Linge*, blanc crémeux tirant sur le chrome ; les demi-teintes gris lilacé chaud ; les grandes ombres bistre noirâtre ; *une tache de* sang brun clair. — CORBEAU, noir. — LOUP, bistre sombre ; *yeux*, blanc et rouge ; *gueule*, écarlate éteint. — VOILE, noir. — TERRAIN, gris olivâtre ; *végétation*, vert cendré et olivâtre ; *rocher à gauche*, brun sombre ; *au fond*, gris terreux, un peu lilacé par endroits. — CIEL, outremer noirâtre.

La signature en bas, à gauche.

t. Ribot

183

MONTICELLI

AMOUR !

Sous le coup de l'éblouissement, puis de l'enchantement que nous vaut le spectacle de cette peinture bigarrée comme un champ de fleurs, scintillante comme un écrin, nous n'y voyons d'abord qu'une débauche de lumière et de couleur.

Certes, c'est un feu d'artifice où triomphent, rayonnant de la figure centrale sur toute l'étendue du tableau, des blancs crémeux et des blancs roses que soutiennent des chromes, des ocres, des orangés, des garances claires diversement nuancées et des pourpres chauds, tandis que les uns et les autres sont exaltés par des cobalts, des bleus de Prusse, des lilas, des verts d'eau, des verts émeraude et malachite.

Certes aussi, à soi seule la vue de cette matière émaillée est une cause de plaisir. Certes encore, l'esprit s'amuse de la virtuosité quasi magique d'une facture prodigieuse qui compose une harmonie parfaite de parcelles de pâtes, nerveusement piquées, écrasées, traînées, retroussées.

Cependant aux jouissances exclusivement sensuelles s'associe bientôt toute la série des joies que peut exciter la plus complète des œuvres d'art. Sous ces prestiges, dans ce chaos se découvre un trésor d'effets, de formes, d'expression, aussi étonnants par la vérité de l'image que par la simplicité des moyens.

Et d'abord cette mosaïque, en apparence rien que matérielle, est, en réalité,

tout animée par le plus vif des sentiments et constitue la claire traduction d'un thème, celui de l'Amour, de ses désirs, de ses voluptés, de ses lassitudes. Observez le contraste de la langueur de ces jeunes femmes solitaires à droite de la composition avec l'ardeur des groupes appariés à gauche ; l'impatience de la dame qui, frémissante, étreint un amour ; l'éveil à la passion de celle qui, un peu en arrière, câline la tête d'un petit Eros endormi sur elle, en même temps qu'elle écoute avidement des propos séducteurs ; l'affaissement, le sommeil de celles qu'ont brisées les caresses ; le geste symbolique de celle qui, au centre sème des fleurs sur ceux qui sont en train d'aimer. Quelle évidence de l'intime ! Quelle justesse significative des poses et des mimiques et aussi, quelle précision des formes ! Le tout d'ailleurs rehaussé de grâce et d'élégance.

Notez enfin la vérité et la poésie de cette prestigieuse évocation de l'aspect d'un coin de bois envahi par le soleil.

En somme, un vrai chef-d'œuvre, impressionnant et original.

Jamais Monticelli n'a donné plus pleine mesure de ses prodigieuses facultés de poète voluptueux et de coloriste étincelant. Et cela lui rapportait cent trente-sept francs !

[illegible] 33 — 530. Bois. H. 0.45 — 0.[illegible] — Acheté en 1869

[illegible] Femme debout au centre : *cheveux,* blond roux ; *vêtement,* blanc rose, blanc crémeux, vert d'eau. — Femme à ses pieds : *cheveux,* châtain ; *costume,* rose et terre de Sienne orangée. — La Suivante : *cheveux,* blond pâle ; *costume,* blanc crémeux, les ombres gris bleuté ; gris lilacé et noirâtre. — La dormeuse en premier plan : *cheveux,* châtain ; *robe,* gris lilacé et noir. — Femme debout au fond à droite : *cheveux,* noirs ; *costume,* gris perle, olivâtre, noir, pourpre. — Celle à ses pieds : *cheveux,* noirs ; *costume,* lilas. — Autres femmes *(d'arrière en avant)* : I. *Cheveux,* châtain ; *costume,* lilas. — II. *Cheveux,* châtain ; *costume,* noir violacé. — III. *Cheveux,* blond pâle ; *costume,* beige, vert malachite, vert émeraude, bleu de Prusse. — IV. *Cheveux,* blond pâle ; *costume,* blanc, lilas carminé, beige brunâtre. — Groupe au premier plan, à gauche, bleu de Prusse verdâtre, gris beige, brun noirâtre. — Celui au second plan, bleu de Prusse, terre de Sienne carminée. — Femme étreignant un amour : *cheveux,* châtain ; *costume,* brun et ocre orangée. *La draperie de l'Amour,* rose carminé. — Groupes en arrière-plan, écarlate rabattu, pourpre, émeraude, bleu de Prusse. — Terrain, gris de sable. *Les taches de soleil aux premiers plans,* vert pomme décoloré ; *au fond,* chrome verdâtre et ocre orangée claire. *Çà et là* du vert de gris et du vert mousse clair. — Tronc, gris lilacé. *Feuillage,* ocre brûlée et pourpre ; *les parties les plus claires de la reproduction,* chrome verdissant. — Ciel *à gauche,* cobalt pâle ; *à droite : en bas,* crème ; *en haut,* azur pâle et vert d'eau

La signature en bas, à gauche, peu distincte.

Monticelli

184

GUSTAVE MOREAU

L'AUTOMNE



NE jolie chose, poétique et séduisante avec, dans l'exécution comme dans la conception, quelque chose d'un peu singulier qui convient au caractère symbolique et mythique du sujet.

La figure est joliment posée et l'attitude est expressive de la langueur de cette Erigone que Dionysos séduisit par l'appât d'une grappe de raisin et à laquelle s'associe l'idée du vin, de l'ivresse, de l'automne(*).

Riche en couleur, mais fine, claire, lumineuse, l'harmonie est délicatement rythmée sur le thème d'une dominante de jaune — crème ivoirine et ocres franches ou rougeâtres — que contrastent doucement un azur pâle et plus fortement du lilas, du cobalt et un peu d'outremer; elle comporte en outre l'animation et la chaleur qu'introduit une gamme de garance carminée et de brun pourpre exaltés par des verts, la plupart engrisés ou cendrés.

La matière est très fluide mais brillante. Légère et vive, avec des parties de lavis, de frottis, de hachures, la facture fait penser tantôt à l'aquarelle tantôt à la miniature sur ivoire.

Au total, l'apparence d'une esquisse: un dessin tout en indications, un modelé plus que sommaire, mais suffisant, au moyen de gris pâles, lilacés ou bistrés.

(*) Cf. Ovide, *Métamorphoses*, VI, 125. Liber ut Erigonem falsa deceperit uva.

Pour autant qu'il peut être question de classement chronologique à propos d'une œuvre de Gustave Moreau, on peut situer la production de notre peinture dans la période moyenne du développement de l'artiste, vers 1860-1865, après le voyage en Italie, au temps où il était libéré des influences romantiques sans être encore en possession de sa manière propre.

En tout cas, notre Erigone est sœur de deux *Léda* et d'une *Fée aux griffons* exposées au musée Gustave Moreau à Paris (n°s 43, 76, 183). De part et d'autre, c'est, pour le corps comme pour le visage, le même type, commun, d'ailleurs, à mainte figure du maître ; c'est aussi la même attitude, avec la même pose des jambes et du bras droit, la même inclinaison de la tête, les mêmes yeux clos, — d'ensemble, la même apparence d'être, selon les propres termes de l'artiste, « figée dans un geste de somnambulisme » ; c'est encore le même parti-pris d'une draperie barrant la cuisse.

Notre composition paraît être la mise au point d'une traduction plastique, demi-allégorique, demi-mythologique, de l'idée de l'*Automne*, dont le musée Gustave Moreau conserve deux dessins préparatoires à la plume (n° 394 et meuble A, série IV), le premier lavé à la sépia avec les parties de verdure colorées. La même collection révèle encore l'existence de plusieurs autres interprétations du même thème dont deux portent l'inscription *L'Automne*.

Pl. 144. — **634.** Acajou. H. 0.23 — L. 0.18

Achat. en 1883

[illegible] ÉRIGONE : *cheveux*, châtain pâle un peu roux ; *couronne de feuillage*, vert cendré, *Draperie*, gris pâle, légèrement olivâtre, avec des clairs en blanc crémeux et des parties de bistre léger, de garance très carminée, de gris jaunâtre ; *sur l'épaule et le bras*, garance à clairs blancs, avec des parties de bistre léger un peu roussi ; *la grappe*, lilas, brun rouge, vert anglais clair. — Petit Faune : *chair*, hâlée ; *cheveux*, châtain ; *couronne de feuillage*, vert de gris ; *jambes*, gris lilacé sombre ; *guirlande en sautoir*, vert cendré ; *feuillage au bout de la main droite*, vert de gris. — Panthère, terre de Sienne. — Terrain, bistre, gris olivâtre ; *rocher à gauche*, brun pourpre. — Sarment, bistre et lilas ; *feuillage*, pourpre et vert cendré ; *à gauche, touffes de feuillage*, vert de gris. — Ciel : *parties sereines*, cobalt verdissant ; un peu d'outremer ; *nuages*, blanc pur ; *les ombres*, gris bleuté pâle.

La dédicace en bas

— à l'ami A. Cantaloube — Gustave Moreau —



185

EUGÈNE FICHEL

LA CARTE A PAYER



OQUET et spirituel, vrai et expressif, ordonné et bien peint, ce tableautin est une fort jolie chose.

On y découvre un dessin très serré, une recherche très poussée du modelé que détaillent avec franchise et précision des gris légers, lilacés ou bistrés. Les attitudes, les gestes, les physionomies sont très remarquables, significatives et naturelles. Il y a de l'espace et de l'air et la mise en place est heureuse.

Quant au coloris, il est très agréable, riche et harmonieux.

Amateur de rouge, il en compose une gamme dominante qui s'amorce au rose du gilet du traiteur et au cramoisi vineux de l'habit de son client et que développent des garances, des ocres brûlées, des orangés très chauds, des roux, des pourpres violacés. Elle est exaltée par un vert de gris clair qu'exposent les ramages de l'étoffe tendue sur le mur et, encore plus, par sa forte illumination du fait d'une quantité considérable de blanc, d'ailleurs traité avec goût et finesse.

La part du jaune se réduit à quelques parcelles des nuances du cuivre et de l'or et au gris crémeux du sapin du plancher. En revanche, sa complémentaire est hardiment introduite sous l'espèce d'un bleu céleste très vif étendu sur les bas de l'aubergiste, et dont la note imprévue et piquante est un des attraits de l'harmonie.

La matière est belle ; la préciosité du faire évite la minutie et la sécheresse ; même elle comporte de la fermeté et de l'accent.

Cette œuvre de la maturité de Fichel représente à son honneur un talent réel, quelque peu méconnu. Elle n'est pas moins caractéristique de sa manière : A soi seul l'aspect des personnages lui constitue un état-civil, car il leur est commun avec d'autres figures signées de l'artiste. Ainsi notre hôtelier tient le même rôle dans une *Arrivée à l'auberge* au musée du Luxembourg à Paris (n° 107) et notre dîneur figure dans un *Cabinet de médailles* que nous ne connaissons que par une photographie [*].

E. FICHEL
1866

[*] Photographie Bingham, publiée par Goupil.

Pl. 144. — **304.** Acajou. H. 0.23 — L. 0.165.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

I[illegible] Traiteur : *gilet*, rose légèrement carminé ; *chemise*, blanc à ombres gris verdâtre et gris bistre ; *tablier et serviette*, idem ; *bas*, bleu céleste ; *souliers*, gris ocreux de cuir naturel ; ***bonnet***, blanc. — Dîneur : *habit*, cramoisi vineux chaud ; *boutons*, acier ; *gilet*, garance tirant sur l'écarlate ; *culotte*, pourpre violet ; *bas*, blanc ; *souliers*, gris olivâtre et roux ; *jabot*, *serviette*, blanc ombré gris verdâtre et gris bistre ; *chaise*, bois doré ; *l'étoffe*, pourpre (Les perruques poudrées). — Table, noyer ; *nappe*, blanc un peu crémeux, à ombres gris verdâtre et gris bistré ; *verrerie*, verre nature ; *bouteille*, osier gris. — Plancher, gris de sapin. — Murs : *tenture*, roux de feuille morte avec des ramages vert de gris clair. — Meuble, noyer clair. — Chaises à *dossier et siège*, orangé pourpre ; *clous*, cuivre. — Cartel, acier clair et cuivre fauve.

La signature sur le plancher, en bas, à gauche.



186

JULES BRETON

PLANTATION D'UN CALVAIRE



U sentiment, de la vérité, du caractère.

Les types paraissent individuels — aussi bien savons-nous que la plupart des personnages sont des portraits; mainte attitude est significative de vie morale comme d'état ou d'action physiques; l'ensemble a du cachet et son expression est assez religieuse pour que sa place semble marquée dans une église.

Le paysage reflète fidèlement la nature flamande(*); le ciel, en particulier, est très beau, profond et lumineux, finement nuancé.

Solide, mais un peu sourde, la peinture est harmonieuse avec de jolis détails dans l'échantillonnage de gris teintés de bleu ou de vert.

La matière est compacte; la facture ferme, assez large, mais un peu monotone.

Dans sa *Vie d'un artiste*, JULES BRETON conte à quelle occasion il traita en 1858 ce sujet qu'il empruntait à ses souvenirs d'enfance(**). Au Salon de 1859,

(*) Aussi bien est-il une vue de l'église et du village de Courrières — lieu de naissance de l'artiste — entre Lens et Carvin (Pas-de-Calais).

(**) Cf. Chapitres XXXVI, p. 92, et LXXI, p. 241. La jeune fille en blanc qui porte la couronne d'épines est le portrait de Mlle Élodie de Vigne que l'artiste épousa le 29 avril 1858.

L'artiste envoya d'abord son tableau au Salon d'Anvers de 1858. « Il l'a repris dans son atelier, écrit About dans son *Salon de 1859*, p. 51, et l'a considérablement amélioré au point de vue de la couleur. »

son tableau remporta un franc succès : on loua la gravité de l'inspiration, la force et la vérité de l'expression, on trouva le coloris sinon riche du moins bien équilibré et en accord avec la scène *.

* E.-J. Delécluze, dans le *Journal des Débats* du 18 mai 1859 ; Maxime Du Camp, dans son *Salon de 1859*, p. 35 ; Edmond About, dans son *Salon de 1859*, p. 51.

Pl. 143 — 113. Toile. H. 1.35 — L. 2.50.

Acheté en 1866 à M. Émile Pereire qui l'avait prêté à l'Exposition des Beaux-Arts de Lille, la même année.

Salon de 1859, n° 410 du catalogue.

ÉCHANTILLONNAGE. GROUPE DES HOMMES, gris lilacés, noirâtres, olivâtres, de cobalt, pourpres, ocrés. — FEMMES A GENOUX AU PREMIER PLAN. CELLE DE GAUCHE : *bonnet*, blanc ; *caraco*, vert de gris éteint ; *rayé*, vert olive ; *jupe*, bistre pourpre. CELLE A DROITE : *mante*, gris lilacé ; *jupe*, gris verdâtre sombre. — FILLETTE : *cheveux*, blonds ; *jupe*, gris olive ; *fichu*, vert de gris à fleurettes rouges. — MOINES, bure brune. — CATAFALQUE : *drap*, pourpre ; *ocre*, salie ; *christ*, gris terre d'ombre. — RELIGIEUSES, noir. — JEUNE FEMME EN PREMIER PLAN : *robe*, gris lilacé sombre ; *corsage*, gris de cobalt éteint ; *tablier*, idem plus vif ; *fichu*, jaune de Naples, rayé blanc lilacé ; *mouchoir de tête*, écarlate éteint et gris jaunâtre.—GAMIN : *cheveux*, châtain clair ; *robe*, gris de fer sombre.— FILLETTE : *caraco*, lilas rose ; *jupe*, bis lilacé ; *tablier*, cobalt indigo engrisé ; *bas*, vert de gris ; *bonnet*, vert cendré.— JEUNE MÈRE : *manteau*, ocre ombrée ; *robe*, gris noirâtre. — ADOLESCENT, gris lilacé pâle. — VIEILLE : *corsage*, noirâtre ; *robe*, terre d'ombre claire ; *tablier*, gris cobalt-indigo ; *fichu*, lilas vineux à fleurs blanches ; *mante*, bis. — HOMME A GENOUX : *blouse*, cobalt vert de gris ; *pantalon*, noir. — JEUNE FILLE DE DOS : *jupe*, gris lilas sale ; *fichu*, gris olive ; *bonnet*, lilas. — VIEILLE : *jupe*, bis lilacé ; *fichu*, ocre terreux ; *bonnet*, blanc. — GROUPE DU CLERGÉ, blanc, un peu d'or, un peu d'écarlate sombre. — TERRAIN : *premier plan*, vert anglais ; *plan moyen*, vert anglais doux. — ÉGLISE, gris lilacé et olivâtre ; *vantail*, vert de gris éteint. — TOITURE, vieux chaume et tuile brune. — CIEL, crème rosâtre, gris lilacé, un rien de bleu laiteux. — ARBRES, gris lilacé et bistre.

La signature en bas, à droite :

Jules Breton
Courrières 1858.

187

PAUL BAUDRY

SUPPLICE D'UNE VESTALE



ANS ses traits essentiels cette composition est une traduction fidèle, presque littérale de ce texte de Plutarque au chapitre X (11) de sa *Vie de Numa.* « Avant de terminer cette fatale exécution, le grand Pontife fait des prières secrètes, les mains levées au ciel ; il tire ensuite de la litière la coupable qui est couverte d'un voile, la met sur l'échelle par où l'on descend dans le caveau et s'en retourne aussitôt avec les autres prêtres[1] ».

Toutefois elle révèle une part d'interprétation selon les exigences d'une exposition plastique. Bien qu'elle soit touffue et manque de contour et de relief, elle ne laisse pas de servir la mise en vedette du nœud de la scène. Celui-ci s'impose à nos regards du fait que la victime est le point de convergence, non seulement de l'attention et des mouvements de la plupart des acteurs du drame, mais encore des lignes maîtresses de l'arabesque — bras du prêtre, pan gauche de sa toge, tronc de l'arbre, hampe des enseignes, manches des outils à terre, jambes du bourreau au premier plan.

Si l'ensemble laisse à désirer, en revanche maint détail heureux appelle l'éloge.

Et d'abord, celui-ci ira à l'imitation qui se révèle scrupuleuse et experte : les nus sont traités avec autant de goût que de vérité, soigneusement modelés

[1] Le livret du Salon présente le tableau comme une illustration du passage de Tite-Live relatif au supplice de la Vestale Minucia, condamnée à mort pour rupture de son vœu de chasteté (Lib. VIII, cap. xv).

à l'aide de gris lilacés s'ils sont de femmes, et au moyen de bistres cendrés, s'ils sont masculins. Plusieurs morceaux sont tout à fait remarquables, notamment la tête de l'homme âgé dans la fosse et surtout la poitrine et l'épaule de la Vestale qui sont d'un maître. Quelques têtes féminines, celle de l'héroïne en particulier, sont vraiment belles et séduisantes.

Nous apprécions encore plus la haute qualité de l'expression de plusieurs personnages ; l'évanouissement de la victime, qui est réellement attendrissante, l'émotion et la terreur de sa compagne, le désespoir de la mère, la curiosité du porte-enseigne qui avance la tête et de la jeune femme à droite qui suit les gestes du pontife, sont signifiés de la façon la plus exacte et la plus naturelle.

Comme l'ordonnance linéaire, l'arrangement de la polychromie marque de l'incertitude et aboutit à un peu de confusion. Cependant l'amorce de l'harmonie se trouve au centre de l'intérêt, la clef de la gamme dominante étant la nuance crémeuse de la chair de la Vestale, exaltée par le vert émeraude bleuâtre de sa robe, le gris de fer lilacé de son écharpe, le vert cendré sombre de son voile et divers gris bleutés sur les vêtements des personnages qui l'entourent. Ainsi c'est un jaune d'ailleurs assez froid et beaucoup de bleu qui composent essentiellement la palette. Leur opposition est renouvelée à plusieurs reprises, insuffisamment échauffée par une faible proportion de rouges rabattus, surtout de la série des pourpres.

La matière est bonne ; le métier marque de l'expérience, de la fermeté et de la souplesse ; mais il est un peu monotone ; à peine quelques accents et presque pas de rehauts en pâte, si ce n'est sur les objets en premier plan.

Au total du cachet, de la distinction, du charme.

« Je me prépare une Pharsale ou un Waterloo affreux, suivant les caprices de la Fortune ! » C'est en ces termes qu'à la date du 7 octobre 1855, Baudry parlait de la composition de notre tableau qu'il avait commencé deux mois plus tôt et qu'il devait achever en juin de l'année suivante (*).

. paul . baudry. 1857.

« Je me précipite, ajoutait-il, tête baissée dans les jambes du corps respectable de l'Académie » (**). Celle-ci le reçut assez mal et les critiques « firent chorus » (***). Le jugement d'Edmond About — « ragoût d'excellentes viandes dont la sauce est manquée » — reflète celui de la moyenne des

(*) Lettre à M. Renard, transcrite par Ephrussi, *Paul Baudry, sa vie et son œuvre* (1887), p. 150.

(**) *Ibidem.*

(***) Edmond About, *Salon de 1857*, dans *le Moniteur*, du 25 juillet 1857.

contemporains : On blâma la composition et on trouva le coloris papillotant, mais on s'accorda à reconnaître des marques de sentiment et de très beaux morceaux de nu (*). En somme, on se montra assez juste et l'on déclara ouvrir un large crédit à un débutant qui annonçait du tempérament (**).

Le style de notre peinture distingue toutes les œuvres que Baudry exposa en même temps ou produisit au cours des années suivantes. C'est le cas, par exemple, de sa *Léda* (1857), de sa *Madeleine pénitente* (1858), de sa *Charlotte Corday* (1860), les deux dernières au musée de Nantes (n°s 769 et 770). D'ailleurs, à la première de ces figures il a donné les traits de notre Vestale comme aussi à la femme dans *La Perle et la Vague* (1862), tandis que pour Madeleine il utilisait ceux de la suivante qui, au fond de notre composition, regarde le pontife.

* Edmond About, *Salon de 1857*, dans *Le Moniteur*, du 25 juillet 1857.

** Cf. E. About, *op. cit.* ; Lafenestre, *Revue des Deux Mondes*, Salon de 1857 ; Maxime Du Camp, *Salon de 1857*, page 25 ; Jules Breton, *La Vie d'un Artiste*, chap. LXXVIII, p. 230-232, etc.

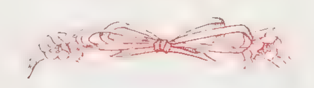
Pl. 134. — **27.** Toile. H. 4.43 — L. 3.04.

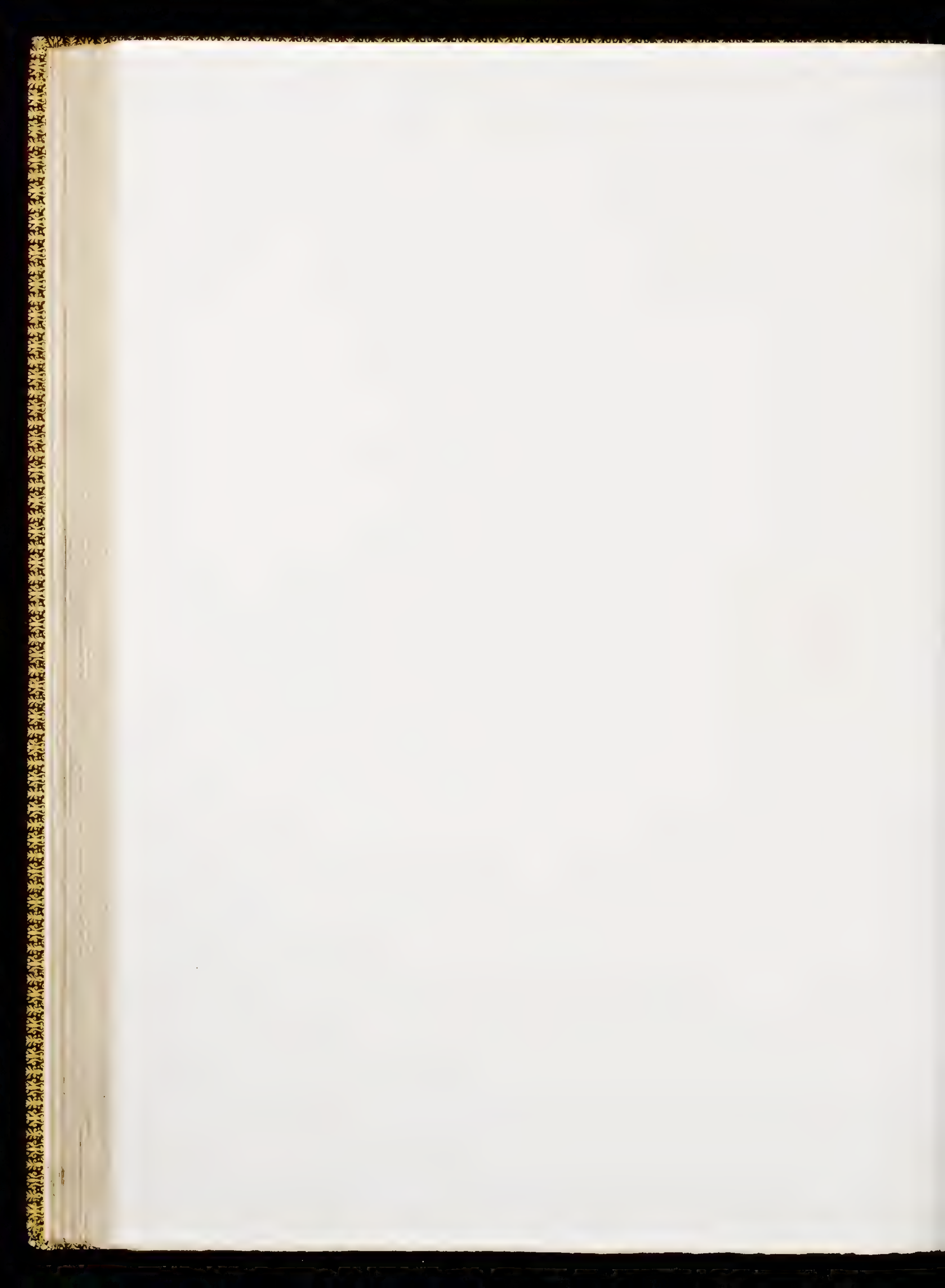
Don de l'Etat, en 1859.

Salon de 1857, n° 123 du catalogue ; acquis par l'Etat et d'abord placé au Luxembourg.

Echantillonnage. Vestale : *cheveux*, châtain ; *linge*, blanc crémeux ; *robe*, pourpre violet ; *voile*, olive noirâtre ; *écharpe*, gris de fer lilacé. — Vestale a gauche : *cheveux*, châtain ; *vêtements*, noir. — Homme derrière la victime, en brun pourpre ; *les manches retroussées*, olivâtre, cuivré aux clairs ; *sur les cuisses*, vert de gris sombre. — Celui qui soutient le bras : *caleçon*, garance vineuse ; *casaque*, peau de mouton ocre jaune chaude. — Celui qui dévoile, en pourpre. — Porte-Enseigne, en bleu turquoise chaud. — Bourreau a terre, en vert émeraude bleuâtre. — Vieillard dans la fosse, en vert de gris olivâtre — Soldat, idem. — Pontife : *vêtements*, gris beige froid, les ombres gris olivâtre, un peu lilacées par endroits. — Mère, en noir. — Suivante a droite, en gris ocre bistré à ombres olivâtres. — Suivante debout, gris beige empourpré aux ombres. — Celle qui se lamente, bleu tourquoise chaud. — L'aigle de l'enseigne, blanc. — Terrain : *sol*, brunâtre ; *végétation*, vert de gris cendré et terre verte ; *le seau au premier plan*, gris bis. — Arbres : *troncs*, gris verdissant ; *feuillage*, vert de gris ; *au-dessus du pontife*, vert anglais ; *à l'extrême gauche*, gris ocre pourpre. *Végétation lointaine*, vert de gris et olivâtre. — Ciel, azur pâle, azur chaud, blanc crémeux ; *à l'horizon*, pers.

La signature en bas, à droite.





188

CHARLES CAZIN

TOBIE



AÏVE comme si elle était de quelque candide primitif, l'interprétation du thème nous surprend et nous charme tout à la fois.

A première vue nous prenons conscience d'une énorme hérésie historique, d'autant plus grave qu'à la place de la réalité authentique du lieu et du temps elle met, non pas une fantaisie, mais bien une autre réalité ; qu'à la vérité elle oppose, non une erreur, mais une contre-vérité. Nous sentons bien que ces figures sont trop individuelles et que ce paysage est trop caractérisé pour ne pas être les unes et l'autre des portraits fidèles. Le second, surtout, est si particulier, si typique qu'il équivaut à une définition de géographe. En effet, où trouver, sinon au bord d'une mer septentrionale, ce ciel limpide et frais ? Cette froide réverbération du sol, cette végétation maigre et sèche ne sont-elles pas propres au sable gris des dunes, et ne faut-il pas qu'une eau soit saline pour qu'elle présente cet aspect ?

Cependant nous ne sommes nullement choqués. La raison en est que ce réalisme est fondé moins sur l'imitation de la forme que sur l'interprétation de l'expression. Très vite, nous en arrivons à ne retenir des apparences de la figure de Tobie que ce qui est significatif de long voyage et d'attention un peu défiante, et de celles de l'ange que ce qui marque la bienveillance active et le conseil autorisé ; de même, notre perception du paysage aboutit à une vive

impression de lumière tout à fait appropriée à la poésie du sujet. En outre, de l'ensemble du spectacle émane un parfum de paix et de sérénité qui nous affecte profondément et crée une illusion d'idéal.

Cet effet tient, d'ailleurs, en partie au style de l'exécution. Le dessin est consciencieux et précis, mais il abrège et généralise ; le drapé allie l'ampleur et la simplicité ; la peinture est essentiellement harmonieuse ; la facture est très large.

Discret, contenu et fin, le coloris développe, en rapportant l'une à la robe beige de l'ange, l'autre au manteau gris pourpre de Tobie, deux gammes de bleus et de jaunes, la plupart rabattus ou engrisés, qu'il allie souvent pour la production d'un vert de gris. Pour l'animation, des parcelles de jaune d'or, de rose, d'orangé ; pour la solidité, un peu de vert anglais, de brun noirâtre et pas mal de gris pourpre.

Le métier est très remarquable. Divers, ingénieux et expérimenté, il s'entend à tirer parti d'un degré de densité de la matière ; il pratique aussi bien des empâtements décidés que des frottis si nerveux qu'ils laissent voir la toile, et il excelle à définir l'aspect par le sens et par la pression de touches multipliées.

Avec son compagnon *Agar et Ismaël*, actuellement au musée du Luxembourg, notre *Tobie* fut un des « clous » du Salon de 1880.

Cazin n'ayant jusqu'alors pour ainsi dire pas exposé bien qu'il touchât à la quarantaine, on crut aux débuts d'un jeune : « Tout le monde se flatte cette année de l'avoir découvert, remarque un critique [1] ; ..... chacun reconnaît dans ses toiles les prémisses d'un talent de la bonne race ! » La surprise de cette révélation s'ajoutait à celle qu'excitaient les deux anachronismes également déroutants qui singularisaient l'œuvre, celui du costume et celui du style.

J. CAZIN 80

Cependant — la sympathie qu'éveillait nécessairement cette apparence d'exceptionnelle précocité n'y fut sans doute pas étrangère — l'accueil fut des plus favorables. Certes la Bible parut « par trop désorientée » et d'aucuns se demandèrent si cette candeur et cette simplicité n'étaient pas une suprême habileté. Néanmoins on céda à l'attrait du sentiment, dont on s'accorda à louer l'intensité et la profondeur, et le paysage remporta un franc succès [2]. Une médaille de première classe et une acquisition par l'État confirmèrent la bonne opinion générale.

[1] M. de Ch[illegible], dans la *Gazette des Beaux-Arts*, [illegible], I, p. [illegible].

[2] M. de Ch[illegible], *loc. cit.* ; Émile Michel, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1880, I, p. 675 ; Ch. Clément, dans le *Journal des Débats*, du [illegible] mai 1880, etc.

Notre composition, à laquelle Cazin avait préludé deux ans plus tôt en peignant un *Voyage de Tobie*, est à la fois un de ses chefs-d'œuvre et un spécimen typique de son art. Sans parler du coloris et de l'exécution, son arrangement avec ses personnages en premier plan, son étendue d'eau précédant une bande de terre lointaine et son horizon haut placé, est très signalétique (*) ; de même aussi le parti-pris, manifesté par la figure de l'ange, de poser une tête de profil sur un corps de face (**). Quant au paysage, ce sont sans doute les dunes du Boulonnais vers Equihen qui en ont fourni le modèle.

(*) Cf. la *Journée faite* (1888) au musée de Lyon (nº 253) ; la *Fuite en Égypte*, la *Maison de Socrate*.

(**) Cf., par exemple, la figure de la Muse dans *Théocrite et la Muse*.

Pl. 135. — 160. Toile. H. 1.83 — L. 1.42

Acheté à l'artiste, en 1880. — Salon de 1880, nº 661.

Échantillonnage. Tobie : *teint*, basané ; *cheveux*, châtain ; *chemise*, blanc à ombres, gris bistré ; *manteau*, violet rabattu, pourpre dans les ombres ; *cache-nez*, gris de cobalt ; *chapeau*, beige lilacé ; *bouquet*, gris olivâtre et ocre. — Ange : *teint*, hâlé ; *yeux*, gris ; *cheveux*, châtain clair ; *nimbe*, or vert ; *robe*, beige et ocre ; *col*, brun ; *ceinture*, bleu noirâtre. — Terrain. Au premier plan : *le fond*, un frottis d'ocre légère ; *plantes*, gris de cobalt, vert de gris, gris olivâtre, vert anglais, bistre, terre de Sienne naturelle ; *fleurs*, jaune d'or. — Au deuxième plan : *végétaux*, vert olivâtre éteint et gris lilas pourpre. — Au troisième : *sol*, gris crémeux et ocre orangeâtre ; *végétation*, vert de gris très pâle. — Au fond, verts ocreux, verts de gris, outremer verdâtre sombre, vert de gris chaud. — Ciel : *horizon*, gris lilas pâle ; *au-dessus*, outremer léger ; *nuages*, gris lilacé. — Eau, gris lilacé et vert de gris léger.

La signature en bas, à droite ; sa reproduction en demi-grandeur.



189

BENJAMIN CONSTANT

INTÉRIEUR DE HAREM AU MAROC



L'ENSEMBLE de ce tableau fait grand effet et le détail abonde en morceaux excellents.

Assailli par la brillante et véridique image d'une irruption de soleil dans la demi-pénombre d'une salle close, l'œil se laisse conquérir sans résistance et, ensuite, il reste longtemps à savourer des aspects pittoresques, aux colorations vives et bigarrées, imités de très près. Leurs particularités peu familières à l'Européen, amusent l'esprit qui, d'autre part, est ravi par le spectacle savoureux de belles formes soigneusement modelées, de poses très plastiques et d'expressions charmantes, comme celles de la tambourinaire et de la fillette à l'extrême droite.

La peinture recherche et atteint souvent la richesse et l'éclat.

En accord avec la conception du sujet et le sentiment de son interprétation, la clef de l'harmonie est le vert de gris bleu très clair, très impressionnant, de la zone ensoleillée de la porte. Avec son renouvellement par la partie illuminée du balcon et son rappel par une foule de bleus divers, il compose une gamme maîtresse qu'exalte énergiquement une chaîne symétrique de jaunes de cuivre ou d'or, d'ocres franches ou engrisées, naturelles ou orangées. Des garances roses ou orangées, des pourpres, des bruns rouges introduisent de l'animation et de la chaleur, tandis que les noirs roux ou cuivrés des négresses font repoussoir et haussent le ton.

L'exécution est très bonne, ferme et experte, travaillant avec verve et accent une matière épaisse, luisante, accidentée aux lumières.

Au Salon de 1878, le tableau fut très remarqué. Il divisa l'opinion. Fort admirés des uns, ses effets de lumière et de couleur parurent à d'autres excessifs et prétentieux. Certains contestèrent la vérité des types. On ne manqua pas de rapporter son orientalisme à celui de Delacroix et, comme toujours, il se trouva des gens pour humilier le présent en l'écrasant du poids du passé. Cependant l'éloge l'emporta de beaucoup sur la critique ; on rendit justice aux qualités pittoresques et picturales de l'œuvre et l'Etat s'en rendit acquéreur (*).

(*) Cf. Castagnary, *Salon de 1878*, réimprimé dans le recueil de ses *Salons*, II, p. 337 ; Paul Mantz, dans *Le Temps* du 17 juillet 1878 ; Roger Ballu, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, I, p. 178.

[illegible] — 190. H. 3.30 — L. 5.27

Don de l'Etat, en 1879. — Salon de 1878, nº 557 du catalogue.

[illegible] FILLETTE A L'EXTRÊME DROITE, blanc, brun pourpre, or, argent. — NÉGRESSE : *turban*, jaune de Naples orangé ; *voile*, blanc. — PREMIÈRE FEMME, satin blanc, vert émeraude tirant sur le vert de gris ; *bandeau*, vert Véronese. — DEUXIÈME, garance, orangé, jaune d'or. — NÉGRESSE : *turban et écharpe*, jaune de cadmium ; *draperie*, jaune de Naples et vert d'eau ; *tambourin : le fond*, vert émeraude sombre ; *le tour*, pourpre, vermillon, jaune de cuivre.— FEMMES DANS L'ALCÔVE. PREMIÈRE A DROITE : *voile*, laque carminée ; *robe*, émeraude bleuâtre et jaune d'or. — AU MILIEU : *corsage*, orangé ; *robe*, beige rosâtre très clair ; *ceinture*, or pâle et argent. — NÉGRESSE A DROITE : *chemise*, blanc satiné ; *robe*, gris lilas rosé. — FEMME PRÈS DE L'ALCÔVE : *veste*, pourpre ; *voile*, blanc ; *tambour*, orangé, vert de gris bleuâtre, blanc. — MUSICIENNE : *peau*, cuivrée sombre d'Hindoue ; *draperie*, lilas, cobalt et blanc rayé de bleu noirâtre et de rouge. — FEMME SUR LE BALCON, en jaune d'or ; *voile*, blanc. — GAMIN, en blanc ; *fez*, écarlate éteint. — SOL : *à droite*, natte sombre ; *au milieu*, *tapis*, cobalt éteint, pourpre, ocre orangée, blanc. *Plateau*, cuivre, grenade, dattes. *Brûle parfums*, argent. *A gauche*, *nappe*, rayée de bleu vert pâle ; *babouches*, gris crémeux à ramages bleus et maroquin pourpre. — MUR : *natte*, ocre sombre et vert bleu noir ; *au dessus*, crépi gris [illegible]. *Glace*, brun rouge et nacre. *Etagère*, terre de Sienne, rouge orangeâtre et bleu sombre ; *plats*, cuivre ; *vases*, blanc et bleu cru ; *plume de paon* ; *peau de bouc*. — ALCÔVE, pourpre, bistre orangeâtre, bleu sombre. — PORTE, vert de gris clair légèrement bleuâtre. — BALCON, de même teinte que la porte. — BAIE : *arc*, gris lilacé ; *encadrement*, bleu vert émaillé.

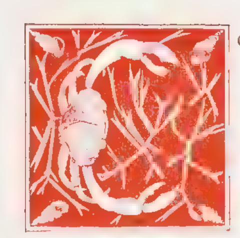
La signature, près du bord de la toile, à droite du plat. Sa reproduction la réduit au sixième.

BENJAMIN CONSTANT 1878

ÉCOLE ITALIENNE



ÉCOLE ITALIENNE



Composée d'une quarantaine de pièces vraiment dignes d'attention, — la moitié de grande valeur, une demi-douzaine du plus haut intérêt — la section italienne de la galerie de Lille est, pour un musée provincial de l'Europe du Nord, relativement considérable.

Un classement par écoles assignerait la première place, sous le rapport de l'importance comme sous celui du nombre, au groupe des œuvres vénitiennes. Etabli selon la division par siècles, il donnerait l'avantage au lot des productions du quinzième.

Les trois époques de l'art vénitien sont rappelées. Pour la première, deux petites peintures, reproduites dans notre recueil, de l'atelier de Giovanni Bellini. Pour la seconde, d'excellents échantillons de la manière de Bonifazio Veronese, de Jacopo Bassano, du Tintoretto, de Paolo Veronese (*). Pour la

(*) A la suite de notre choix, on pourrait encore citer : un *Intérieur de tisserand* (nº 607), de l'atelier de Jacopo Bassano, dont nous connaissons des répliques, de qualité inférieure, au musée de Cassel (nº 520) et au château de Wurzburg ; un *Couronnement d'épines* (nº 606), dont l'effet de clair-obscur très contraste est très impressionnant et qui a la même origine ; un *Mariage* (nº 608) qui nous paraît de Francesco Bassano ; un *Jesus chassant les vendeurs du Temple*, signé de Leandro Bassano dont il y a, au musée de Vienne (nº 267), une réplique par Francesco Bassano ; un *Portrait de sénateur vénitien* (nº 652) par le Tintoretto, un peu superficiel, avec de belles parties de couleur.

troisième, une amusante ébauche de Sebastiano Ricci sur le sujet de la *Cène* (n° 646); une *Assomption* de Piazetta (n° 597), théâtrale, tapageuse, de facture un peu lourde, mais très décorative; une ravissante esquisse de Giovanni Battista Tiepolo; un Antonio Canale remarquable; une gentille petite *Promenade* de Guardi (n° 1136).

La note florentine primitive est donnée deux fois : par une œuvre de l'atelier ou de la suite immédiate de Taddeo Gaddi, une *Madone glorieuse avec l'Enfant, entre Saint Pierre et Saint Jean-Baptiste* (n° 1119) dans son cadre originel; par un diminutif de triptyque de la première moitié du XVe siècle (n° 994), dont la composition à deux étages sur fond d'or représente, au centre, la *Madone avec l'Enfant* et le *Calvaire* et, sur les volets, les *Saints Georges* et *Christophe*, *Martin* et *Julien*. Une *Madone adorant l'Enfant, avec Saint Jean auprès de lui* (n° 21), s'impose en raison de la vérité expressive des figures enfantines; outre qu'elle décèle la main d'Alessio Baldovinetti, elle montre, sur la manche gauche de la Madone, l'initiale du maître, telle que nous la reproduisons ci-contre. Une *Sainte Marie l'Egyptienne* (n° 667), attribuable à Cosimo Rosselli, a beaucoup d'accent. Nous consacrons une étude spéciale à deux morceaux considérables, productions l'un d'un artiste dans le sillage d'Andrea del Verrocchio, l'autre de Domenico del Ghirlandaio. Une *Madone avec l'Enfant* (n° 305), très expressive, mais d'une exécution imparfaite, nous paraît issue de l'atelier de Botticelli. Une *Madone avec l'Enfant, en compagnie de Saint Jean et de trois anges* (n° 780) est un tableau gâté par des repeints où se distinguent de beaux restes dans la manière d'Andrea del Sarto.



Un retable à compartiments (n° 989), exposant la *Madone allaitant l'Enfant, Saint Pierre, Saint Paul avec religieuse donatrice à ses pieds, Saint Jean-Baptiste* et *Saint Grégoire* et, sur la prédelle, le *Christ bénissant et huit apôtres*, est un échantillon de l'art siennois, marqué du millésime 1432 : il provient de Sienne même où il était faussement attribué à Simone Martini.

Un *Saint Antoine de Padoue* (n° 988), que nous croyons de Vincenzo Foppa, évoque le souvenir de l'ancienne école lombarde, tandis que la moderne est représentée par une *Méditation de Saint Jean* (n° 9), exemple caractéristique et de bonne qualité du style de Michelangelo da Caravaggio.

Deux œuvres de Lorenzo Costa, que présente notre recueil, marquent la place de l'école de Ferrare vers la fin du XVe siècle et au début du suivant.

La peinture ombrienne est rappelée par un petit panneau, œuvre d'Eusebio da San Giorgio. L'image qu'il nous montre d'une *Madone adorant l'Enfant*

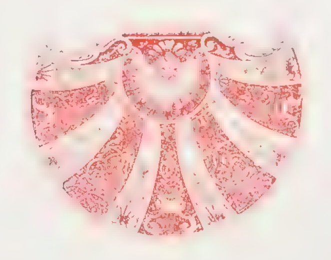
(n° 995), n'est qu'un reflet lointain de l'art du Perugin; mais il présente la particularité notable d'une signature sur le galon du manteau de la Madone : nous en donnons un fac-similé ci-contre.

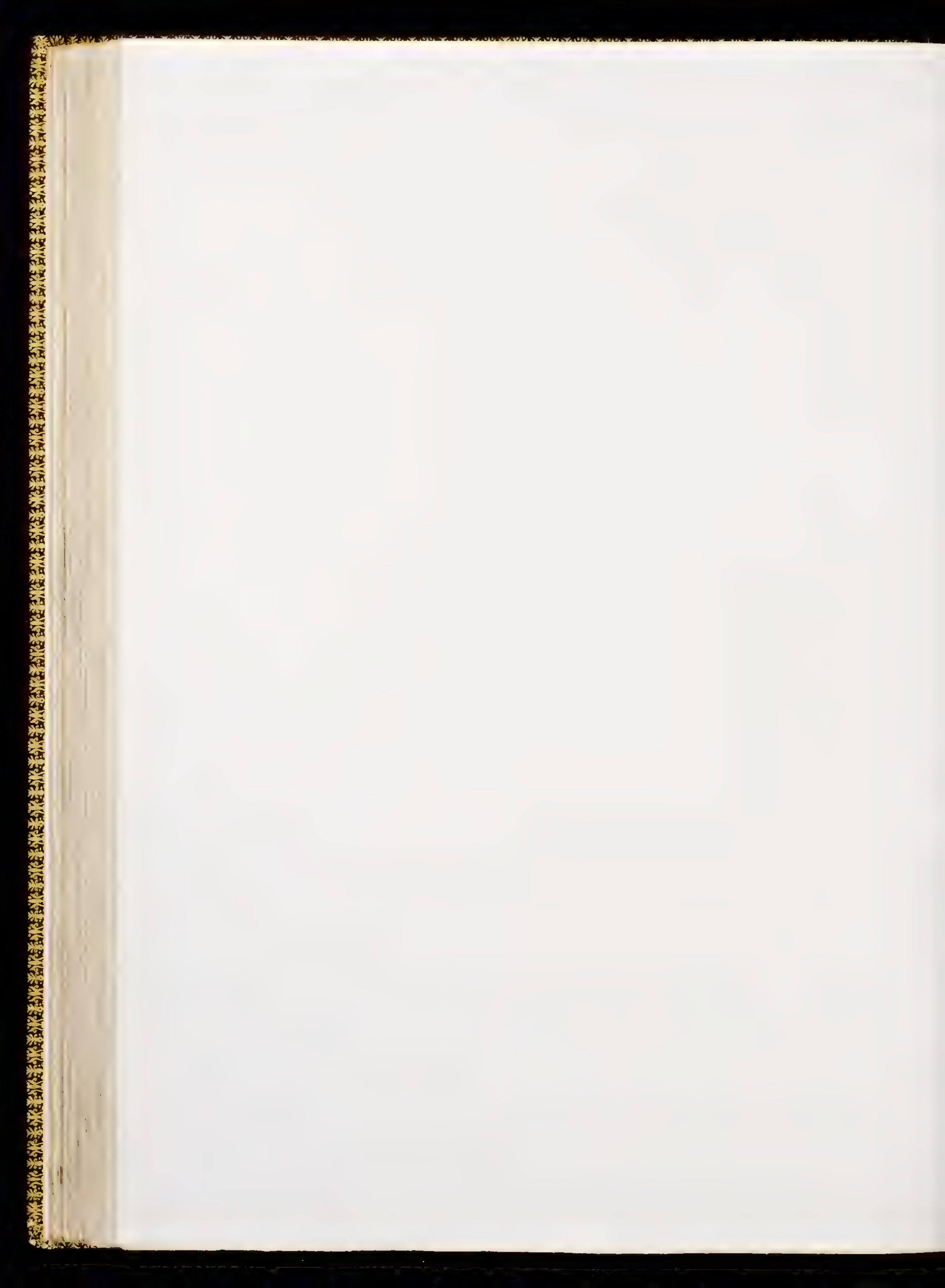
Au compte de l'école romaine du début du XVI[e] siècle figure, publiée dans notre ouvrage, une production d'un artiste, tout à fait rare au nord des Alpes, Antonatio Romano. Son activité au XVII[e] siècle est signalée par un spécimen typique de la manière d'Andrea Sacchi que nous examinerons plus loin, et par une *Annonciation* sur marbre de Carlo Maratta (n° 981), intéressante par son mérite et par une ingénieuse utilisation des veines du support.

Un chef-d'œuvre de Bernardo Strozzi et une petite *Animalerie* (n° 158) par Benedetto Castiglione, vraie et bien colorée, font honneur à l'école gênoise.

L'école napolitaine revendique un *Paysage* de Salvator Rosa (n° 665), pittoresque et décoratif.

Enfin, des spécimens de l'école bolonaise sont constitués par une *Sainte Agathe bénie par Saint Pierre* (n° 302), attribuable à Pietro Faccini et distinguée par l'exquise expression de la martyre; par un *Christ au roseau* (n° 637) et par un *Saint Sébastien* (n° 638), deux œuvres de Guido Reni, la seconde assez remarquable; par un petit *Paysage* (n° 969) étoffé avec la scène de l'entrée du Christ au Jardin des Oliviers, que recommandent un aspect très agréable et de bonnes parties d'effet, de couleur et d'empâtement.





190

AUTOUR DE GIOVANNI BELLINI

(VERS 1480)

SAINT SÉBASTIEN



E qui fait l'attrait de cette figure, c'est quelque chose d'un peu étrange dans son aspect et aussi la signification très suggestive de son expression.

Celle-ci, en effet, marque par la raideur du port de la tête et par l'immobilité des traits un mélange impressionnant de dignité hautaine et de fermeté stoïque, tandis que par le contraste de la calme fixité du regard levé et d'un rictus qui découvre les dents, elle manifeste clairement l'opposition de la foi et de la souffrance, de la « force de l'esprit » et de la « faiblesse de la chair ».

Le dessin est précis et il détaille avec soin les cils, les poils de la barbe et les mèches filetées de la chevelure. Exact et fin, le modelé est obtenu au moyen d'une progression, délicatement nuancée aux passages, de gris plombés un peu verdâtres, de gris lilacés et de bruns legers et transparents.

Contenue et même un peu froide, comme il convient d'ailleurs au sujet, l'harmonie a pour base une gamme de jaunes que composent le blanc crémeux un peu engrisé de la peau, le blond pâle des cheveux éclairés, le gris jaunâtre des cordes, l'ocre un peu brunie de la hampe des flèches et du poteau auquel le martyr est attaché. L'impression reçue de cette dominante est renforcée par celle qui nous vient des gris livides des ombres et du vert

noirâtre du fond. La part du rouge est minime, cette couleur étant plutôt rappelée que montrée par un rose pâle sur les lèvres et les joues, par la teinte d'un sang décoloré, et par de vagues rougeoiements dans les creux de la chevelure et sur la barbe.

La matière est dense et nette ; la facture est très appliquée et, dans les regions ombrées de la chair, elle procède par minces hachures.

Classée par le catalogue aux anonymes vénitiens, cette peinture est entrée au musée comme étant de Mantegna. Son style interdit cette attribution dont l'erreur est cependant atténuée par le fait que le port de la tête, le dessin des yeux et la direction du regard font penser à quelques-uns des parti-pris du maître padouan.

C'est d'ailleurs à la période mantegnesque de l'art de Giovanni Bellini que nous rapportons notre tableau. Si, par exemple, on le confronte avec la *Pieta* de cet artiste, conservée à Milan au musée de Brera (n° 214), on reconnaît de part et d'autre le même genre de type pour la tête comme pour le corps, avec des détails très signalétiques, comme un traitement tout pareil des cheveux, de la barbe et de l'aisselle ; le même principe de modelé et la même coloration des demi-teintes et des ombres ; enfin, le même travail par fines hachures. Ajoutons que les yeux de notre martyr paraissent calqués sur ceux de Saint Jean dans cette scène.

En somme, nous voyons dans notre peinture l'œuvre d'un compagnon de Bellini ou d'un homme dominé par son exemple, et nous situons sa production vers la fin de la huitième décade du XV[e] siècle.

Pl. 153 — 1092. Pin. H. 0.33 — L. 0.27

[illegible]

[illegible]LONNAGE. *Yeux*, gris vert ; *cheveux*, blond doré ; filetés jaune d'or clair aux lumières ; bistre fauve dans les creux ; *barbe*, châtain clair un peu roux ; *joues et lèvres*, rose pâle. *Nimbe*, jaune [illegible] — Cordes, gris jaunâtre. — Flèches et poteau, ocre brunâtre. — Fond, vert noirâtre.

191

AUTOUR D'ANDREA DEL VERROCCHIO

(VERS 1490)

MADONE AVEC L'ENFANT



ous sommes, dès l'abord, vivement affectés par l'air réfléchi et mélancolique, par la distinction un peu froide et par la gravité presque hiératique qui distinguent l'expression de la Madone et font le cachet de ce tableau.

Cependant nous ne tardons pas à apprécier celui-ci en tant qu'image de réalités formelles ou expressives.

Que les figures soient des portraits, c'est ce que révèle le galbe si particulier du visage de la Vierge avec le contraste de la largeur de son crâne et du brusque amincissement de sa mâchoire ; c'est ce que manifeste encore plus clairement, la remarquable laideur de Jésus. Nombreuses sont les preuves de la conscience et de l'habileté de l'imitation : c'est l'apparence — bien caractéristique de l'âge — de ce corps ballonné et de ces membres potelés de petit enfant ; c'est encore la fermeté et la délicatesse d'un modelé qui distingue soigneusement ses degrés et multiplie les nuances de crème ivoirine, de gris jaunâtre, verdâtre, bistré, au moyen desquelles il cherche l'illusion du relief ; c'est aussi la transparence des ombres et le raffinement d'une notation des clartés qui s'y reflètent ; c'est, enfin, la vérité

significative de l'attitude et du geste, évidente par exemple dans le fléchissement des jambes encore faibles de Jésus.

Néanmoins ce réalisme comporte de la beauté. La mise en place est heureuse et l'arabesque agréable ; les étoffes sont drapées avec goût et avec une certaine largeur et il y a de l'élégance dans la posture de la Madone ainsi que dans le mouvement de ses mains.

Le coloris est riche, assez monté, presque dur. Son harmonie allie en proportion à peu près égale deux gammes, l'une de jaunes — crème, citron très chaud et or — l'autre de garance cramoisie ; elles sont fortement contrastées, celle-ci par une sorte de vert malachite sombre, celle-là par un gris de fer lilacé qui constituent, le second surtout, des traits tout à fait signalétiques d'identité.

La peinture est de très belle qualité. Très sûre, très franche, l'exécution montre sur les parties de chair une préciosité de miniaturiste et elle ombre à l'aide de stries très fines. On dirait presque un haut relief en une matière dense, soigneusement ciselée ; en vérité, cela trahit une main de statuaire.

Cet auteur, l'étiquette avec laquelle l'œuvre est entrée au musée et qu'elle a conservée, le nomme Amico di Sandro Botticelli. Or, à tous égards, elle diffère des tableaux que M. Berenson attribue à ce peintre hypothétique[1]. Celui-ci affectionnait d'autres types que les nôtres ; au bord des paupières il effrangeait de longs cils, tandis que notre artiste les supprimait, il modelait la chair avec bien moins de finesse et à l'aide de teintes différentes (gris bistré et bistre) ; il plissait menu des étoffes raides et les nôtres sont relativement souples et plutôt amples ; il avait bien plus que notre anonyme le sentiment du beau et bien moins que lui celui de la couleur.

Galon du poignet gauche de la Madone.

C'est dans une autre direction qu'il faut chercher les origines de notre Madone.

Et d'abord elle possède une sœur aînée, conservée dans la Pinacothèque de Turin où elle est cataloguée « Maniera di Botticelli » (n° 109). C'est le même sujet : les figures de la Vierge et de l'Enfant sont semblables aux nôtres sous tous les rapports, notamment sous celui du coloris qui montre le gris de fer lilacé que nous avons signalé plus haut comme très caractéristique de notre morceau.

[1] Cf. *The Study and Criticism of Italian Art*, Première série, Londres, 1901, p. 46 et suivantes. Nous croyons à la réalité de l'individualité artistique que M. Berenson prétend restaurer ; mais nous faisons des réserves sur l'attribution qu'il fait de certaines œuvres à ce peintre.

Toutefois la maîtrise est moindre, la note plus sourde; un trait cerne les contours (*).

Une parenté au second degré unit encore notre tableau à une variation sur le même thème qu'on voit à Milan dans la galerie Poldi Pezzoli (n° 581). De part et d'autre, c'est, pour la Vierge, un même type et une expression identique; pour l'Enfant, un même port de tête, un même dessin de la bouche, de l'oreille et des yeux — ceux-ci animés d'un même regard — pour l'une et l'autre, un même genre de modelé, avec un même parti-pris de détacher le relief de la mâchoire à l'aide du contraste d'un reflet sur le tournant de celle-ci et d'une ombre forte sur le cou; enfin, une palette toute voisine, mais un peu plus chaude.

Notre composition n'est pas moins étroitement alliée à une similaire, de date plus récente, qu'expose l'Institut Städel à Francfort-sur-le-Mein (n° 9). Si, sur celle-ci, la tête de Jésus est tout autre, en revanche la Vierge ressemble à ce point à la nôtre qu'on superposerait leurs visages; en outre, une même physionomie, une manière semblable d'indiquer le relief de la chair et une tournure générale pareille.

Enfin, notre peinture rappelle, mais de plus loin, une *Madone avec l'Enfant* au musée de Berlin (n° 108).

Ces trois derniers témoins sont catalogués, les deux premiers « Ecole de Verrochio », le troisième « atelier de Verrochio (**) ».

Evidemment, toutes ces œuvres, la nôtre comprise, éditent avec des variantes d'arrangement et de facture — sans doute consécutives à des différences d'âge — une même conception dont les caractères essentiels sont la station debout de l'Enfant, la gravité mélancolique de la Madone, l'ovale particulier de son masque, le dessin très typique de ses yeux, de son nez et de sa bouche; la clarté du coloris, enfin l'apparence sculpturale des figures.



Galon à l'encolure de la robe de la Madone.

Il n'est pas moins certain que toutes procèdent d'une même formule, inventée par Andrea del Verrocchio et popularisée par sa *Madone de l'Hôpital de Santa Maria Nuova*, maintenant au Musée national à Florence. La réplique de ce bas-relief que conserve la même galerie et que

(*) Une particularité curieuse de ce tableau est l'aspect de son paysage, avec des maisons à la mode germanique, dont quelque gravure transalpine aura fourni le modèle.

(**) Cf. W. Bode, *Bildwerke des Andrea del Verrocchio* (II), dans le *Jarhbuch der König. Preussischen Kunstsammlungen* pour 1882, III, p. 235 et dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1899, XXII, p. 391.

La thèse de M. Bode a été contredite, sans succès à notre avis, par Lermolieff, (Morelli) dans ses *Kunstkritische Studien*, Werke italienischer Meister in der Gallerie von Berlin, p. 33, 35. Cf. encore Mackowsky, *Verrocchio*, Bielefeld, 1901; Raymond, *Verrocchio*, Paris 1906.

distingue l'expression attristée de la Vierge, fait pendant, dans l'ordre statuaire, aux variations picturales que nous venons de passer en revue. Ajoutons que la grosseur de la tête de notre Jésus rappelle une proportion chère à Verrocchio et que son aspect fait penser à l'*Enfant au Dauphin* dans la cour du Palais de la Seigneurie à Florence et à l'Enfant sur les genoux de la *Madone entre Saint Jean-Baptiste et Saint Zénon,* dans le dôme de Pistoïa.

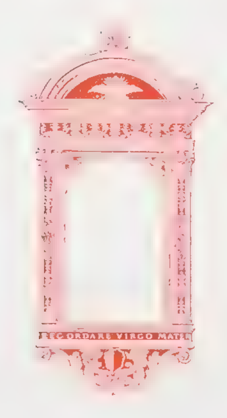
D'autre part, la tournure de notre tableau et le costume de la Vierge nous confinent dans le XVe siècle. Aussi concluons-nous à l'attribution de notre pièce à un sculpteur-peintre, AUTOUR DE VERROCCHIO, issu de son atelier ou fortement impressionné par lui, possédant d'ailleurs une personnalité, et qui l'aura exécutée vers 1490. Quant à proposer un nom, nous nous en avouons incapable. Aucun de ceux auxquels correspond la réalité d'un style authentique, ne convient : celui de Francesco Botticini qu'on a récemment mis en avant n'a été introduit dans le débat que par une hypothèse toute gratuite. Nous estimons que ce serait en risquer une aussi critiquable que de formuler une désignation plus précise que la nôtre.

PL. 145 — 1207. Détrempe — Pin. H. 0 80 — L. 0 49

Achetée à Cologne, en 1904, à la vente Bourgeois (n° 11)

I [illegible] VIERGE : *yeux*, gris bleuté. *Robe*, garance cramoisie, rose aux clairs, jaunissant aux grandes lumières ; *ceinture*, id. *Manteau*, bleu vert malachite chaud ; *galon*, noir rehaussé d'or ; *doublure*, chrome très chaud, presque du jaune indien, à ombres orange brunâtre. *Linge*, à ombres gris lilacé et gris verdâtre. — ENFANT : *yeux*, gris ; *cheveux*, blond cendré. *Echarpe*, gris de fer lilacé pâle, blanchissant aux grands clairs. — PARAPET, gris crémeux. — FOND : *à gauche*, gris de fer, lilas sombre et brun noir ; *à droite*, gris à peine lilacé et lilas sali.

La peinture est dans son cadre original que reproduit notre cul-de-lampe.



192

DOMENICO DEL GHIRLANDAIO

MADONE A L'ÉGLANTINE



E très grand et très légitime succès de ce charmant tableau tient pour une part à peu près égale à l'expression des personnages et à la beauté de la peinture.

La première et, sans doute aussi la plus forte de nos impressions, est excitée par l'individualité très accusée de la Madone et par le contraste piquant de son apparence très humaine et très jeune avec la dignité supra-terrestre de son rôle. Viennent ensuite celles que nous recevons de la gentillesse affectueuse de l'Enfant et de la gracieuse vérité de son attitude. En même temps, nous cédons à la séduction d'élégances comme celles que constituent le geste de Marie relevant un pan de son manteau, le mouvement de ses mains et les inflexions de ses doigts, et nous sommes conquis par l'aspect pittoresque et par le délicat symbolisme de ce motif d'un vase fleuri d'églantines au premier plan.

Nous ne sommes pas moins sensibles à l'attrait du coloris. Riche en rouges superbes, très montée du fait d'un bariolage éclatant d'orangé, d'écarlate, de vert grave, de blanc et de noir qui s'affiche hardiment sur la zone inférieure du tableau, l'harmonie tire une bonne partie de son effet — et aussi de son originalité — de l'extrême importance du rôle qu'elle a réservé au blanc. Répandu sur toute l'étendue de la composition, celui-ci n'est pas seulement la cause d'une illumination qui hausse la teinte des colorations et affecte

vivement la rétine ; par suite de la disposition de l'écharpe il développe autour des personnages une sorte de chaîne qui se noue au bouquet de fleurs, clef de la polychromie comme de la composition.

Cependant c'est au bleu que ressortit la gamme dominante, amorcée par l'outremer cendré du manteau de la Madone. Mais, outre qu'elle se borne à des nuances agréables, elle se trouve balancée par l'actif rayonnement d'une forte proportion de jaune introduite par le teint doré des chairs, par le blond franc des chevelures, par l'orangé de la ceinture, par l'or vif des passementeries et l'or pâle des étamines des fleurs.

Nous ne manquons pas non plus d'apprécier l'excellence de la matière et la perfection d'un métier expert et raffiné, dont la préciosité exempte de sécheresse est particulièrement remarquable dans le travail en hachures des parties ombrées du modelé.

Celui-ci est sommaire mais juste, d'une infinie délicatesse dans les passages de ses demi-teintes faites d'un gris verdâtre très signalétique et de ses ombres légèrement bistrées.

Notre *Madone* est un échantillon de première qualité de l'art de DOMENICO DEL GHIRLANDAIO, des traits caractéristiques duquel elle est comme constellée. Ce sont éléments d'une définition de la manière du maître que le teint chaud, doré des chairs de nos figures, la coloration verdâtre de leurs demi-teintes, le dessin des paupières inférieures de notre Vierge (*), celui de sa bouche et surtout celui de ses mains, ce dernier si distinctif qu'il équivaut à une signature (**) ; c'en est d'autres que le type de l'Enfant, la forme de ses extrémités et l'arrangement de ses jambes, l'une plus élevée que l'autre (***) ; et encore l'aspect du paysage et les petits nuages liserés de blanc (****), et aussi l'évidence d'une tache blanche en premier plan (*****).

A la vérité, trois différences séparent notre tableau de la moyenne des œuvres de Domenico Ghirlandaio : les traits de sa Vierge sont exceptionnels ; son coloris est moins haut et son exécution plus appliquée que d'ordinaire.

(*) Cf., par exemple, la Vierge de l'*Adoration des Bergers* (1485), dans la Galerie antique et moderne à Florence [illegible].

(**) Cf. la main gauche de Sainte Elisabeth et celle de Marie Cleophas dans la *Visitation* [illegible] au Louvre [illegible] ; la main gauche de la Vierge, dans l'*Adoration des Mages* (1488) de l'église des Innocenti, à Florence ; celle de la Madone dans *La Vierge et l'Enfant* de la Galerie ancienne et moderne [illegible] ; celle de *Sainte Catherine de Sienne* [illegible], etc., etc.

(***) Cf. l'Enfant de l'*Adoration des Bergers* et de la *Madone* de la Galerie ancienne et moderne à Florence ; celui de l'*Adoration des Mages* de l'église des Innocenti ; celui de la *Madone avec l'Enfant*, aux Offices [illegible] 1295.

(****) Cf. l'*Adoration des Bergers* de la Galerie antique et moderne ; le *Portrait d'un vieillard et d'un enfant*, au Louvre [illegible].

(*****) Cf. la *Vierge et l'Enfant* de la Galerie antique et moderne [illegible] posée à terre ; l'*Adoration des Bergers* dans la même collection [illegible] ; la *Madone et l'Enfant*, aux Offices [illegible] dans un vase.

Mais, outre que, toutes ces peintures étant de grandes compositions tandis que la nôtre est un petit tableau de chevalet, la comparaison ne saurait être absolue, il existe au moins une production de l'artiste, — justement de dimensions relativement restreintes — à laquelle notre pièce est à tous égards identique. C'est, aux Uffizi, un « tondo », marqué du millésime 1487, qui représente l'*Adoration des Mages* (n° 1295). Sa Madone, sosie de la nôtre, habillée des mêmes couleurs, jouant de ses mains de la même façon, tient un Enfant jumeau du nôtre ; son harmonie répète exactement la nôtre, assignant à la blancheur crue d'une pierre et d'un sac le rôle de nos églantines ; enfin, son faire est tout pareil.

Pour ces raisons nous maintenons l'attribution à Domenico del Ghirlandaio que propose le catalogue du musée, et nous en situons la production vers 1487.

PL. 146. — **337.** Détrempe sur panneau de pin. H. 0.60 — L. 0.33.

Acheté en 1874.

ECHANTILLONNAGE. VIERGE : *yeux*, bleu sombre ; *cheveux*, blond chaud tirant sur le châtain, filetés or pâle ; *nimbe*, or. *Robe*, garance cramoisie, carminée dans les clairs ; *galon*, or ; *ceinture*, ocre orangée. *Manteau*, outremer clair un peu cendré ; *galon*, or. *Voile*, blanc. — ENFANT : *yeux*, bleu sombre ; *cheveux*, blond or pâle ; *nimbe*, or (*la croix*, écarlate). — TAPIS : *la plus grande partie*, écarlate ; *la bande du milieu*, orangeâtre ; *ensuite*, *bandes*, terre verte ; *rayures*, blanc et noir. — VERRE, azur pâle, *les lumières*, blanches. — FLEURS, blanc crémeux ; *étamines*, or pâle ; *feuilles*, vert bleuâtre. — PAYSAGE : *premier plan*, vert roux chaud ; *plans moyens*, jaunâtre roussi ; lointain, gris bleu. *Architecture*, blanc, gris, bistre léger. — CIEL, azur chaud, *au zénith* ; nuées blanc.



193

ANTONATIO ROMANO

MADONE ET SAINT JEAN ADORANT L'ENFANT

BIEN que sa peinture soit fatiguée, cette œuvre a beaucoup de cachet et réunit plusieurs éléments d'intérêt.

Impressionnés par la gravité de la Madone et par la touchante ferveur qu'elle partage avec Saint Jean, séduits par la finesse de ses traits, par l'élégance de sa pose et de son geste et par la distinction de sa tournure ; charmés par la grâce naïve du petit Précurseur ; amusés par la gaucherie charmante de son adoration à laquelle répond celle de la bénédiction de Jésus, nous prenons encore plaisir à observer la délicatesse du modelé que déterminent de menues hachures d'un gris verdissant aux demi-teintes et à peine bruni aux ombres.

Le coloris est chaud. Dominé par un jeu de bleus et de jaunes qu'amorcent l'outremer sombre du manteau de la Vierge et l'or fauve du fond, il est animé par un vif contraste, deux fois répété, de garance carminée et de vert émeraude.

Nous pouvons préciser la vague désignation « Ecole italienne du XVe siècle » dont s'est contenté le catalogue de la galerie. L'inspiration, les types, le dessin, la palette et la facture de notre tableau caractérisent la manière d'ANTONATIO ROMANO dans sa période de maturité. Ainsi, notre pièce est étroitement apparentée à une *Madone avec l'Enfant trônant entre Saint Paul et*

Saint François d'Assise, œuvre signée et datée 1488, qu'expose le Musée national à Rome (n° 2371) ; à l'*Annonciation,* commémorative de la fondation de la confrérie de l'Annunziata, qui décore le maître-autel de la quatrième chapelle à droite dans l'église romaine de Santa Maria sopra Minerva ; à la *Vierge honorée par les auditeurs de Rote,* visible au Vatican dans une antichambre des appartements pontificaux ; notre Enfant est identique à celui qu'on voit en compagnie de la Madone dans la galerie Lindenau, à Altenburg[*].



Aussi bien, l'artiste a-t-il pris soin d'authentiquer sa production par l'apposition de deux signatures et du millésime 1515. En effet, sur le galon de la manche gauche de la Vierge, on lit à première vue IORNO et, sur celui qui orne l'encolure de la robe, XV.RNO.

[*] Cf. Schmarsow, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1897, p. 19[3].

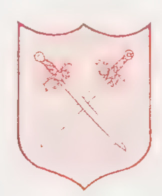
PL. 153. — 992. Détrempe sous vernis, sur panneau de pin. H. 0.49 — L. 0.34

Acheté en 1878.

ÉCHANTILLONNAGE VIERGE : *yeux,* gris ; *cheveux,* blond roux. *Bonnet,* vert cendré ; *voile,* blanc diaphane. *Robe,* garance carminée ; *galon,* or. — *Manteau,* outremer sombre doublé de vert émeraude ; *ganses,* or. — JÉSUS : *yeux,* bruns ; *cheveux,* blond roux. — SAINT JEAN : *yeux,* bruns ; *cheveux,* châtain. *Vêtement,* [illegible] brune ; *ceinture,* jaune indien. — PARAPET, blanc crémeux ; *la gorge,* gris verdâtre. — COUSSINS : *sous l'Enfant,* garance carminée ; *l'autre,* vert émeraude ; *ganse,* or. — FOND, or ; *nimbes,* gaufrés, *avec guirlande* de marguerites.

Le cadre fait corps avec la pièce

Au revers du panneau, l'écusson que reproduit notre cul-de-lampe.



194

LORENZO COSTA

PORTRAIT D'UNE JEUNE INCONNUE



Remarquable portrait, d'aspect très individuel et de présentation fort agréable.

L'expression est vive et signalétique. Elle résulte de la tournure piquante de la pose, du dessin très particularisé de la bouche et surtout du regard tranquille et scrutateur à la fois de beaux yeux imités avec autant de succès que de conscience.

Le dessin est précis et savant : très soigné, le modelé détaille finement le relief au moyen de nuances légères et transparentes d'un gris verdâtre qui bleuit au front et au nez, tire vers le bistre aux grandes ombres et met en valeur l'incarnat assez vif des joues et des lèvres.

Contenue, mais nourrie, l'harmonie associe des jaunes et des rouges, exaltés par le contraste d'une forte proportion de vert chaud.

La peinture est ferme et franche ; sur les chairs, elle marque de la préciosité, de la souplesse et, sur leurs parties ombrées, elle procède par hachures menues et délicates.

L'attribution à Lorenzo Costa, proposée par le catalogue, est exacte. Toutefois, il convient de la préciser par l'indication de celle des manières de l'artiste à laquelle notre tableau ressortit et qui est la première, encore sous l'influence de Tura et de Cossa. Notre portrait nous paraît, sinon contem-

porain, du moins postérieur de peu d'années aux effigies de Giovanni II Bentivoglio et de sa famille que Costa peignit en 1488 sur un mur de leur chapelle dans l'église de San Giacomo Maggiore à Bologne ; de part et d'autre, c'est un même traitement des étoffes, une même tonalité et un même style. L'œuvre est également très proche d'une *Adoration des Mages*, exécutée en 1499, que conserve la Pinacothèque de Brera à Milan (n° 429). Enfin, elle partage avec une superbe image d'*Inconnu*, signée « Laurentius Costa » qu'on voit au Palais Pitti (n° 376), des caractéristiques essentielles, telles que le port de la tête et l'expression du regard, la progression et la couleur des teintes génératrices du relief, le parti-pris de ménager une zone claire entre la frontière de la paupière supérieure et l'ombre sous l'arcade sourcilière.

Pl. 147. — 197. Panneau de pin. H. 0,41 — L. 0,31.

Acheté en 1861.

[illegible] *Yeux*, bruns ; *cheveux*, blond fauve ; *les isolés*, jaune d'or. *Résille*, or. *Corsage*, [illegible] ; [illegible], vert mousse sombre ; *manches*, damas or et brun fauve ; [illegible]. — Fond, vert noirâtre.

195

LORENZO COSTA

MADONE ADORANT L'ENFANT AVEC SAINTE CÉCILE AUPRÈS D'ELLE



EUVRE d'un coloriste, amateur de la teinte riche et du ton chaud.

L'harmonie est dominée par du rouge: choisi dans la série des vermillons écarlates ou orangés; soutenu par des roux et des ocres brûlées, accompagné par des lilas pourpres et par des violets graves, il est encore exalté par le contraste de beaucoup de vert franc et de bleu verdissant. Çà et là, une tache de blanc contribue à monter le coloris en même temps qu'elle le corse d'une note piquante.

Le métier est approprié: une brosse ferme a étalé avec ampleur une matière très nourrie.

Tout ce qui ne répond pas à cette préoccupation essentiellement picturale est subordonné, presque négligé. Le dessin est un peu mou, le modelé sommaire, l'expression vague et le mouvement rare. Cependant il ne manque rien d'essentiel: les gradations du relief sont finement nuancées; l'attitude de l'Enfant est naturelle; le paysage est traité avec goût et vérité. L'ensemble est marqué d'un cachet de dignité grave qui convient au sujet et, à défaut de beauté, les figures ont de la grâce et de la distinction.

Avec raison le catalogue donne cette peinture à LORENZO COSTA. Elle offre un spécimen typique de la phase ombrienne du développement du maître, sans doute contemporain de la première décade du XVI[e] siècle. A tous égards notre composition ressemble à une *Vierge avec l'Enfant honorés par des Anges* (1505) que conserve la National Gallery à Londres (n° 629) : des deux côtés ce sont les mêmes personnages, la même couleur pour le costume de Marie et pour le drap d'honneur, le même aspect du paysage. Elle est également sœur d'une *Sainte Famille* dans la galerie d'Oldenburg (n° 3) et d'une autre, au musée de Lyon (n° 24).

Aussi bien notre pièce fourmille-t-elle de traits caractéristiques du style, d'ailleurs assez monotone de Costa. Ainsi, le port de tête et le regard de Sainte Cecile rééditent ceux de Saint Sébastien de la *Madone avec l'Enfant entre des Saints* (1491), du Saint Dominique compagnon du *Saint Petronio* (1502), d'un cardinal de la *Conversion de Valérien* (1506) qu'on voit à Bologne, les deux premiers dans la Pinacothèque (n[os] 392 et 65), la troisième dans l'Oratorio di Santa Cecilia. Sans parler des œuvres que nous avons citées tout d'abord, les visages de notre Vierge et de notre Enfant sont répétés par les figures correspondantes de la *Madone avec des Saints* (1497), du *Couronnement de la Vierge* — l'une et l'autre dans l'église de San Giovanni in Monte à Bologne ; de la *Madone avec des Saints* (1492) dans la chapelle Bacciochi à San Petronio dans la même cité, etc.

La présence de Sainte Cécile, objet d'un culte spécial à Bologne[*], est une présomption en faveur de l'hypothèse de l'exécution de notre tableau dans cette ville. C'en est une autre que l'aspect du paysage qui correspond exactement à la vue qu'on a de la cité, de sa plaine et de l'Apennin, de la rive gauche du Reno, vers la station de Borgo Panicale. Toutefois, il convient de tenir compte de l'apparence qu'a cette figure d'être le portrait d'une donatrice avec les attributs de sa patronne. D'autant plus que nous reconnaissons notre personnage dans une autre œuvre de Costa exposée au Louvre, la *Cour d'Isabelle d'Este, duchesse de Mantoue* (1261) : assise à terre, vêtue à la même mode, pressant un agneau contre sa poitrine, elle symbolise l'Innocence[**]. Notons qu'à Lille comme à Paris, il y a suggestion de l'idée de pureté morale, car Sainte Cécile évoque le souvenir d'un mariage blanc et le cartel qu'elle expose met en vedette le vœu d'une vie immaculée[***].

(*) Cf. l'Oratoire qui lui est consacré à côté de l'église de San Giacomo Maggiore ; la commande, pour une chapelle sous son vocable à l'église de San Giovanni in Monte, de la célèbre composition de Raphaël, maintenant dans la Pinacothèque [illegible]

(**) S[illegible] M. Gruyer, l'*Art ferrarais*, II, p. 214-15, le tableau du Louvre daterait de 1516-1520.

(***) Le texte complet est : « *Fiat cor meum immaculatum in justificationibus tuis, ut non confundar* ». Il est emprunté au Psaume CXVIII, 80

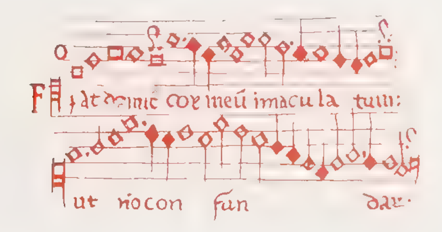
Quant aux rapports que les types, le geste de Marie, le paysage, manifestent entre le style de notre tableau et celui de plusieurs productions de Francia(*), ils sont communs à mainte œuvre de Costa datant de l'époque où les deux artistes s'influençaient mutuellement.

(*) Telles, par exemple, dans la Pinacothèque de Bologne la *Vierge avec l'Enfant et des Saints* (1494), une autre composition sur le même thème, une *Adoration de l'Enfant* (nos 78, 81, 372).

Pl. 147. — **198.** Pin. H. 0.76. — L. 0.54.

Acheté en 1887.

Echantillonnage. Vierge : *yeux*, gris bruns ; *cheveux*, châtain roux. *Robe*, écarlate chaud ; *chemise*, blanche ; *manteau*, vert tirant vers le bleu, assez chaud, à ombres noirâtres ; ceinture orangée ; *voile*, gris lilacé. — Enfant : *cheveux*, châtain clair ; *yeux*, gris brun. *Coussin*, lilas pourpre, orangé aux lumières ; *taie*, blanc ; *lacet*, noir ; *gland*, noir, les franges, vermillon orangé. — Sainte Cécile, *yeux*, gris brun ; *cheveux*, châtain roux ; *résille*, gris jaunâtre ; *ruban*, noir. *Robe*, violet sombre ; *intérieur des manches*, blanc ; *galon à l'encolure formant bretelles et nœud*, noir ; *chemise*, blanche. *Palme*, verte. *Cartel*, blanc, *bordé*, or ; *ruban d'attache*, écarlate. — Drap d'honneur, vert anglais clair ; *bordure*, écarlate. — Parapet, gris jaunâtre de pierre. — Orgue, gris de métal blanc. — Paysage. *Premier plan* : *terrain*, ocre sombre roussâtre ; *arbres*, vert bruni et ocre de feuille morte. — *Plans moyens*, idem. — Lointains, bleu verdissant pâle. — Ciel, azur verdissant pâle ; *horizon*, crème orangée



196

ATELIER DE GIOVANNI BELLINI

AU DÉBUT DU XVI[e] SIÈCLE

FRANCESCO BISSOLO ?

PORTRAIT D'UNE DAME AVEC LES ATTRIBUTS DE MARIE-MADELEINE



OMME premier élément du charme singulier que possède cette figure, il faut compter le contraste, sensible dès l'abord, de son apparente prétention à une signification religieuse et de l'évidence de son caractère d'effigie très individuelle.

C'en est un autre que l'accent imprimé à la physionomie par une expression très accusée de froide assurance et de dignité hautaine.

L'effet tient encore à la qualité de l'image formelle, très finement modelée au moyen de gris légèrement bistrés ; à la beauté, à la distinction, à l'originalité d'un coloris dont l'harmonie discrète et délicate joue magistralement de verts émeraude opposés à des roses pâles, à des rubis décolorés, à des blonds roux, à des pourpres éteints. Il résulte aussi de l'excellence d'une matière qui, par endroits, donne l'illusion d'un ivoire teinté, et de l'experte préciosité d'un métier qui, dans les parties de chair, rivalise avec celui d'un miniaturiste.

Il est possible d'apporter à la détermination du berceau de cette œuvre plus de précision que le catalogue du musée, qui se borne à le situer à Venise.

Sa tournure générale, la présentation de la tête, le regard, la finesse de la technique, l'apparence un peu ivoirine de la peau caractérisent autant qu'elle — question de qualité à part — toute une série de productions de Giovanni Bellini. En outre, il faut bien tenir compte, en la considérant comme une marque de fabrique [1], de la signature du maître qu'elle porte intimement liée à sa substance.

D'autant plus qu'un indice pareil timbre, dans des conditions identiques, une peinture évidemment de la même main, quoique inférieure, un *Portrait d'homme* de la galerie du Capitole, à Rome, catalogué à tort « Giovanni Bellini par lui-même ». La communauté d'origine est frappante, décélée par une même mise en place, un même système de modelé, un même rendu de la pupille, un même traitement de la chevelure, une même raideur des étoffes. Un air de famille unit également notre effigie à celle d'une *Jeune femme*, exposée dans la National Gallery à Londres (n° 631), avec attribution à Francesco Bissolo.

C'est justement à cet artiste que nous font penser certaines particularités signalétiques de notre pièce, telles que l'aspect ivoirin de la chair, la décoloration des lèvres, la fermeté empesée des tissus. Toutefois, nous ne proposons son nom qu'à titre d'hypothèse, réservant notre affirmation pour la désignation plus générale : ATELIER DE GIOVANNI BELLINI AU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE.

[1] Sur ce point, cf. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, I, p. 125.

N° 48 — 1126. Pin. H. 0.41 — L. 0.38

Acheté en 1895

[illegible] *Yeux*, gris ; *lèvres*, extrêmement pâles ; *peau*, rosée ; *cheveux*, blond roux vénitien. *Chemise*, blanche, à ombres gris lilacé léger. *Robe*, vert émeraude jaunissant aux clairs, tournant au vert anglais dans les ombres ; *ramages*, vert d'eau, vert sombre, blanc un peu crémeux. *Ceinture*, carreaux alternativement jaune d'or éteint et pourpre décoloré. *Coiffure*, gris de lin rayé d'or pâle. *Pendants d'oreilles*, perles ; *collier*, perles, rubis, émeraude ; *pendeloque*, émeraudes et perles. — VASE, pourpre brunâtre ; *les cercles*, or. — PARAPET, gris brun.

La signature à gauche, sur le parapet

G. BELLINVS ·

197

BONIFAZIO DE PITATI

VERONESE

MOÏSE FOULANT AUX PIEDS LA COURONNE DE PHARAON



L'EXÉCUTION un peu lourde, surtout dans les parties de chair que modèlent sommairement des ombres brunes sans transparence, ce tableau laisse encore à désirer sous le rapport de la composition qui est naïve et sous celui de l'expression qui, pour certaines figures, ne réalise évidemment pas la conception de l'artiste.

Cependant ces défauts se trouvent compensés par la vérité significative de l'attitude et du geste du Pharaon et de son conseiller, par la noblesse du visage du souverain, par la grâce délicieusement mutine de Moïse, comme aussi par l'effet naturel et impressionnant d'un coucher de soleil dans un ciel nuageux et par la sûreté et la fermeté de la touche.

Bon ou médiocre, tout est du reste éclipsé par le resplendissement d'une couleur magnifique qui, par endroits, brille comme une pâte de pierreries ; d'autant mieux qu'elle est liée à une matière compacte et épaisse exhaussée en relief aux images d'ornements.

Chaude, riche, bigarrée, l'harmonie groupe en un bouquet merveilleux, où ils se font mutuellement valoir, d'admirables échantillons de rouge, de jaune, de lilas, de violet, de vert.

Elle a pour clef l'éclat extraordinaire d'un cramoisi grave, lumineux et

velouté, que la tunique de l'homme au turban affiche sur une étendue équivalant presqu'au dixième de la surface totale et qu'exaltent le vert émeraude de sa ceinture et le vert mousse du tapis à ses pieds. L'impression est prolongée par une reprise de la même note sur le manteau du nain, par le rougeoiement du ciel que reflètent les visages, par le pourpre violet du coussin à terre, par l'écarlate clair de la robe de Moïse, par le rose carminé du creux des plis de la robe de la jeune femme, par le pourpre vif de la houppe au fer d'une hallebarde à droite.

Une sensation de jaune — presque aussi vive — est excitée par la chape or et argent du roi, par l'or clair ou sombre de la robe de dessus de la suppliante, par l'or vif de la couronne à terre et du gland du coussin, par l'or fauve des franges du tapis et de la chaîne au cou du chambellan, par l'or pâle dont est lamé le costume du bouffon. Elle est confirmée par la perception du bleu qu'exposent les régions sereines du ciel et que suggèrent des lilas, des pourpres, du gris d'argent.

Enfin, pour achever la griserie des yeux, une vive illumination naît du rayonnement de taches de blanc nombreuses et considérables dont, par ailleurs, la chaîne contribue efficacement à l'unité de la polychromie.

Le catalogue se contente d'indiquer l'évidente nationalité vénitienne de cette peinture. Pourtant celle-ci porte un millésime que nous reproduisons ci-contre et son signalement répond exactement à celui de toute œuvre de Bonifazio de Pitati Veronese. Aussi, des nombreuses références que nous pourrions invoquer à l'appui de notre attribution, ne garderons-nous que les plus typiques. La plus décisive est une *Bénédiction de Jésus* dans la galerie de Venise (n° 284), du reste contemporaine ou presque de notre tableau, vu qu'elle est datée 1531. Nous citerons ensuite un *Jugement de Salomon* (1532), une *Adoration des Mages* (1543), une variation sur le même sujet, une *Sainte Famille en compagnie de Saints*, conservés dans le même musée (n°s 295, 287, 281, 269), un *Jésus parmi les docteurs*, au Palais Pitti (n° 405), un *Moïse sauvé des eaux*, au musée de Brera (n° 144) et une *Sainte Famille avec Tobie et l'Ange*, dans la Pinacothèque de l'Ambrosiana, à Milan (*).

A-1530.

D'une manière générale, toute production de Bonifazio répète la composition de la palette, l'ordonnance de l'harmonie et le mode d'exécution qui distinguent notre tableau. Toutefois rien n'est plus révélateur de son

(*) Cette dernière est très intéressante parce qu'en dépit de différences de facture évidemment consécutives à un élargissement de la manière, elle présente les traits essentiels du style de notre pièce.

origine que la qualité et la nuance du rouge que nous y admirons et le jeu de blancs dont nous avons noté l'effet.

Les types sont également signalétiques. Celui du Pharaon reparaît si souvent qu'il équivaut à une signature ; comme sosies de notre figure, nous désignerons un Mage à genoux dans l'*Adoration des Rois* à Venise et un rabbin assis au premier plan, à droite, dans le *Jésus parmi les Docteurs* à Florence. A première vue, nous reconnaissons un proche cousin de Moïse dans le Saint Jean d'une *Sainte Famille* au Louvre (n° 1171) et son frère dans l'Ange assis de la *Bénédiction de Jésus* à Venise. Cette dernière composition nous montre notre suppliante dans le rôle d'une Sainte Justine et l'essentiel de ses traits se retrouve sur le visage de la suivante qui porte Moïse dans le tableau précité du musée de Brera.

Notons encore que notre pièce partage avec diverses productions de Bonifazio plusieurs motifs ou parti-pris caractéristiques. Ainsi, les gestes du bras et de la main gauches du Pharaon et celui du membre correspondant de son conseiller sont repris par la Sainte Justine sus-nommée, et le premier seul par la dame à table dans la *Parabole du riche Epulon* de la galerie de Venise (n° 291) ; ainsi encore, un petit chien analogue au nôtre se voit dans plusieurs œuvres de l'artiste (*).

Pour achever, nous signalerons l'identité des traits du hallebardier à gauche de notre scène avec ceux d'un jeune homme, un peu plus âgé et portant la barbe, dont le portrait est exposé dans la galerie Doria-Pamphilj à Rome (n° 401) avec une attribution à Bonifazio tout à fait justifiée (**).

(*) Cf., par exemple, dans la galerie de Venise, la *Parabole d'Epulon*, l'*Adoration des Mages* (n° 287), la *Femme adultère* (n° 278).

(**) Cf. Morelli, *Della pittura italiana*, 1897. La *Galleria Doria-Pamphilj*.

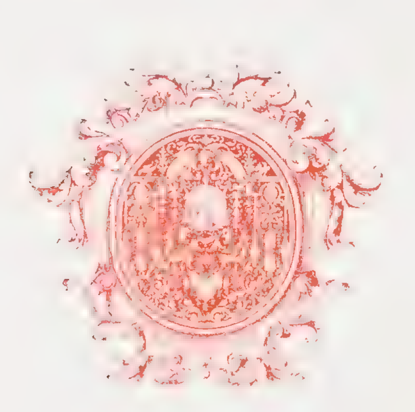
PL. 149. — **1056.** Toile. H. 1.14 — L. 1.75.

Acheté en 1885.

ECHANTILLONNAGE. PHARAON : *cheveux et barbe*, blanc. *Robe*, blanc crémeux, à ombres gris bleuâtre ; *ceinture*, violet clair ; *chape*, or et argent. *Trône*, or. *Coussin*, pourpre violet ; *gland*, or à *franges* pourpre sombre. *Tapis*, vert mousse sombre ; *franges*, or fauve. — CONSEILLER : *pourpoint*, violet clair, lilas rose aux lumières ; *fourrure*, ocre rousse. *Manteau*, beige verdissant ; *galon*, or et pierreries. *Calotte*, velours olivâtre, jaune d'or aux clairs. — CHAMBELLAN : *tunique*, velours cramoisi chaud ; *manches*, blanc de drap d'argent. *Ceinture*, vert émeraude, vert de gris aux clairs et or. *Chaîne*, or fauve ; *turban*, blanc ; *Chaussures*, beige doré. *Manteau*, fourrure fauve. — MOÏSE : *cheveux*, blond roux. *Tunique*, écarlate, les clairs, rose ; *galon*, or vert, rouge vif. *Couronne*, or vif. — JEUNE HOMME : *cheveux*, blond doré. *Linge*, blanc ; *à la manche*, un peu crémeux. *Robe de dessus*, drap d'or, jaune feuille morte, pourpre aux ombres ; *les ramages*, noirs. *Robe de dessous*, jaune d'or aux clairs, rose carminé aux creux des plis. *Voile*, gris bleuté et or. — CHIEN, blanc à ombres gris lilacé. — GARDE A

[illegible] *Teint*, basané ; *cheveux*, noirs. *Casaque*, terre de Sienne ; *manches*, gris argent ; *chausses*, jaune fauve sombre ; *lance, houppe*, pourpre clair. — GARDE EN ARRIÈRE : *Cuirasse et casque*, acier ; *manches*, beige verdâtre. — HALLEBARDIER À GAUCHE : *costume*, violet sombre ; *cape*, idem ; *plumes*, blanc et lilas. — NAIN : *costume*, bleu de roi sombre, lamé or et argent ; *manteau*, cramoisi ; *chaussures*, gris beige verdâtre. — SOL, gris verdâtre. — ARCHITECTURE, blanc, orangé et brun noir. — MER, bleu vert sombre. — CIEL, azur clair ; *nuage*, gris bleu presque noir au plus sombre ; *horizon*, rougeâtre.

Le millésime sur le soubassement de la balustrade, à droite.





JACOPO DA PONTE

IL BASSANO

PORTRAIT DE BASTIANO GARDALINO

Bon portrait qui a fixé avec conscience et succès l'aspect physique de son modèle et, dans une bonne mesure, l'expression de son caractère.

L'imitation, à l'aide d'ombres brunes, des particularités d'une peau ridée est très poussée, notamment quand elle s'applique aux mains dont la vérité est remarquable. Il en est de même des cheveux et de la barbe qui sont détaillés avec le plus grand soin, mais sans sécheresse.

Le personnage se présente bien et son vêtement est traité avec goût.

Le coloris est chaud, dans une note sévère qu'appelait peut-être le tempérament ou la condition du modèle. Cependant, les blancs et les noirs sont beaux et le peintre a tiré bon parti, pour monter un peu son harmonie, des quelques éléments de couleur qu'introduisaient les accessoires.

Une matière nourrie a été appliquée avec franchise et énergie par une brosse experte qui affectionnait l'accent.

Entré au musée comme étant de Paris Bordone, ce tableau figure au catalogue sous le nom de Leandro da Ponte. Il est pourtant signé en toutes lettres et, d'ailleurs, marqué des signes de la manière de Jacopo da Ponte. Il apparaît proche parent d'un *Portrait de Gentilhomme* dans la galerie de

Venise (n° 403) et d'un très beau *Portrait d'Inconnu* dans la collection Doria-Pamphilj à Rome (n° 390). Ce dernier montre exactement le même arrangement des mains, le même motif d'un tapis vert cendré en premier plan et une facture toute pareille.

[illegible] 154 — 610. Toile. H. 1.10 — L. 0.84

Don de l'État, en 1801

[illegible] *Teint*, un peu basané. *Yeux*, noirs ; *les paupières*, rougeâtres. *Cheveux et barbe*, gris. *Costume*, noir, lilacé dans les clairs. *Rabat et lettre*, blanc à ombres gris verdâtre. *Gants*, [illegible] vert cendré. — [illegible] bistre [illegible] olivâtre. — [illegible] reliure vieux [illegible] — [illegible] vert [illegible]

[illegible] sur la lettre

Al Molto Mag.co Ecc.te
S.r Bastiano Gardolini

F. Bassano



199

JACOPO ROBUSTI

IL TINTORETTO

MARTYRE DE SAINT ETIENNE



OUT d'abord cela vous prend aux yeux, parce que cela dispose de trois attraits également irrésistibles.

Un premier est la beauté du coloris. Celle-ci est faite de la lumineuse richesse de l'harmonie; des séductions d'une palette que composent, d'une part, une gamme dominante — énergiquement contrastée par des verts de gris et des gris olivâtres — d'orangés tantôt cramoisis, tantôt vineux, tantôt cuivrés, et, de l'autre, un jeu de blancs crémeux et d'ocres exaltés par des bleus et des lilas; mais elle résulte surtout du puissant effet d'une peinture originale qui excite la sensation d'une teinte au moyen d'un bariolage de taches polychromes juxtaposées.

Nous sommes également très sensibles à la qualité d'un modelé superbe qui fait naître l'illusion du relief, en même temps que l'aspect de la chair, de la diversité de nuances qui sont de rose pour les grandes lumières, d'ocre orangeâtre pour les parties claires, de bistre brun pour les ombres, de vermillon sombre pour les clartés au tournant des régions obscures.

Enfin, l'œuvre bénéficie de la virtuosité d'une brosse hardie, presque fiévreuse, qui avec une admirable sûreté, plaque, zèbre, balafre, écrase ou empâte selon la forme et suivant les exigences de la coloration.

Cependant, après les sens, le cœur et l'esprit trouvent leur compte dans

le spectacle dramatique d'une brute acharnée au meurtre et d'un martyr dont la face ensanglantée exprime l'élan de la foi et l'ardeur de la prière.

L'attribution au TINTORETTO que propose le catalogue est tout à fait fondée : toutes les caractéristiques que notre analyse vient de distinguer font partie d'une définition de l'œuvre du maître.

Le nu de notre bourreau ne ferait pas tache dans l'*Adoration du Veau d'Or* ou dans le *Jugement dernier* de l'église della Madonna dell' Orto à Venise, dans la *Mort d'Abel* de la galerie de la même ville (n° 41) ou dans la *Decouverte du corps de Saint Marc* au musée de Brera à Milan (n° 143); de plus, ses jambes posent à terre exactement de la même façon que celles de l'exécuteur de la *Décollation de Saint Christophe* dans l'église vénitienne sus-nommée.

Par le type comme par la tournure notre Saint est frère du *Saint Etienne lapidé* au-dessus de l'autel du transept gauche de San Giorgio Maggiore à Venise, et du *Saint Sébastien* dans la Scuola di San Rocco de la même ville. Son port de tête, son regard, sa bouche ouverte, le geste de sa main droite sont répétés par la *Sainte Agnès* dans la chapelle Contarini de l'église della Madonna dell' Orto. Il est encore étroitement apparenté à un *Groupe de Martyrs* dans l'église de San Giorgio Maggiore.

Un aspect de paysage tout pareil se reconnaît dans la *Crucifixion* de la Scuola di San Rocco et dans la *Visitation* au musée de Bologne (n° 145).

Enfin et surtout, les particularités d'ordre pictural que nous avons relevées sont on ne peut plus signalétiques. La decomposition de la teinte, les colorations bariolées, la touche ardente et alerte caractérisent, par exemple, le groupe central de la *Crucifixion* précitée, les *Noces de Cana* aux Uffizi (n° 617), *Marie protectrice d'une confrérie* dans la galerie de Venise (n° 270) et surtout les admirables peintures du Prado, notamment *Judith et Holopherne* (nos 436 et 427), *Moïse sauvé des eaux*, la *Chaste Suzanne*, *Vénus et Minerve* (nos 425, 424, 416).

Ce sont là des références décisives et, étant données les dates des œuvres qui les constituent, elles permettent de localiser l'exécution de notre tableau vers 1565-1570.

PL. 150 — 653. T[illegible] H. 1,94 — L. 1.21. — Acheté en 1888

[illegible] SAINT : *cheveux*, châtain ; *visage*, ensanglanté. *Dalmatique*, blanc et or ; les ombres gris bleuté ; *col*, écarlate pourpre et or ; *cordelière et gland*, or ; *bandes et bas du devant*, orangé cramoisi et vineux ; du gris olivâtre sombre dans les ombres fortes. — BOURREAU : *cheveux*, châtain noir. *Linge*, blanc à ombres gris lilacé. *Ceinture*, ocre et cobalt ; *caleçon*, orangé cramoisi, cramoisi vineux, jaune d'or ; blanc crémeux. *Chaussures*, rouge chaud et gris d'outremer. *Pierre*, vert de gris et bistre. — TERRAIN, gris brun et ocre. — ARCHITECTURE, gris verdâtre et olivâtre. — VÉGÉTATION, vert de gris olivâtre. — CIEL, outremer, orange ; aurore *à l'horizon*.

200

PAOLO CALIARI

VERONESE

MARTYRE DE SAINT GEORGES

Pour les yeux, les séductions d'un spectacle divers dans un cadre somptueux, d'un rythme charmeur de masses et de lignes, d'un coloris brillant et harmonieux ; pour l'esprit, l'intérêt d'une scène complexe et pourtant intelligible, et celui des manifestations d'un art consommé.

Avant tout, cela est un magnifique décor, où tout conspire à un même effet théâtral : distribution générale, groupements, poses, gestes, arrangements d'accessoires, élévations d'architecture, choix et ordonnance de la polychromie.

Mais cette pompe est élégante et distinguée. L'arabesque générale dessine des tracés géométriques de la série triangulaire, tout à fait sympathiques à l'œil. L'agencement de l'ensemble et de chaque partie permet une perception rapide et nette de l'aspect comme de la signification.

Ainsi, au centre optique de la composition linéaire plane, symbole du sens intime du drame, un ange porteur d'une couronne et d'une palme.

En même temps, l'extension verticale de ses bras et de ses ailes constitue entre ciel et terre un trait d'union que confirment le pointement d'une canne, d'une hallebarde, d'une poignée d'épée ; l'élancement de la masse du cavalier

à droite et, sur la gauche, un étagement pyramidal de personnages, d'une statue et d'un drapeau culminant presque au sommet de la toile. Non moins étroite est la relation d'ordre moral que noue entre les deux zones du tableau le sens contraire de l'action du Saint qui lève les yeux et de celle de la Madone et de l'Espérance qui abaissent les leurs vers lui et de la Foi qui le désigne de la main. D'autre part, en haut comme en bas, une orientation adroitement combinée des gestes rattache les acteurs les uns aux autres et dirige notre regard, en quelque endroit qu'il se pose, sur le personnage essentiel.

Le coloris fait de même. La première impression qu'il nous donne est excitée par le teint crémeux, un peu doré, de la chair du martyr, soutenu par le contraste d'un outremer légèrement verdâtre sur son manteau et d'un lilas pâle sur celui du pontife. La seconde nous vient de la garance orangée claire qui teinte le haut de chausses du héros et qu'exalte l'élément vert de la couleur de sa draperie. La troisième a pour cause la blancheur de son linge. Ainsi le premier rôle du drame se trouve à la clef de l'harmonie.

Celle-ci développe sa gamme dominante par trois chaînes de jaunes depuis la poitrine de Saint Georges jusqu'à la gloire qui auréole la Vierge : la médiane passe par le corps de l'ange, les chevelures blondes de l'Espérance et de Jésus ; la gauche, par l'or des pièces d'armure, le jaune indien du turban du spectateur debout, les clartés cuivrées du bronze de la statue, l'or fauve du calice de la Foi ; la droite, par le jaune d'or du costume du nègre et de l'homme derrière lui, le jaune indien d'une robe d'ange et la laque jaune de la tunique de Saint Pierre.

La série rouge chemine assez discrètement : à gauche, par l'orangé chaud du personnage dans l'angle et par le cramoisi décoloré de l'étendard, elle atteint le carmin engrisé de la robe de Saint Paul ; à droite, par le pourpre du haut de chausse du bourreau, par la garance de la coiffure de l'homme à bonnet, l'orangé pourpre et la garance carminée du costume du capitaine, elle rejoint le pourpre orangé de la tunique de la Charité.

Quant au blanc, il s'introduit partout pour le plus grand avantage du coloris dont il monte les teintes et qu'il corse de quelques notes piquantes.

Enfin, la traduction plastique du thème est assez significative, pour qu'à première vue, on comprenne qu'il s'agit de la décapitation imminente d'un officier chrétien qui refuse d'adorer Apollon et fait à Dieu le sacrifice de sa fortune militaire.

Cependant cet art ingénieux et savant se dissimule sous des dehors plaisants et sous un air d'aisance qui favorisent la naissance de la joie esthétique. Le dessin est large ; le modelé, que définit une échelle de gris

verdâtres et de bistres légers, est sommaire, mais décisif; les accessoires sont soignés, mais traités avec l'ampleur convenable.

Pour ce qui est de la peinture, nous en avons dit assez pour que soit évoqué le charme de son rayonnement doré, soutenu par la douce chaleur de rouges contenus, et illuminé par l'éclat de vives blancheurs. Ajoutons cependant que son effet tient pour une bonne part à la qualité d'une touche preste et sûre qui s'accommode au sens de la forme et anime volontiers son travail par un accent de lumière ou par un empâtement.

Pour la raison qu'un *Martyre de Saint Georges*, œuvre incontestable de Paul Véronèse, conservée à Vérone dans la modeste église de San Giorgio in Braïda, offre la même composition que notre tableau, on a contesté l'authenticité de celui-ci. On l'a présenté comme une copie exécutée par Carlo Caliari, voire par Tiepolo, ce qui s'accorde assez mal avec le fait qu'il figure, à la date de 1683, sur un inventaire des collections de Louis XIV! Nous sommes convaincus que ces négateurs auraient changé d'avis s'ils avaient pris la peine que nous nous sommes imposée de procéder à une minutieuse confrontation des deux pièces.

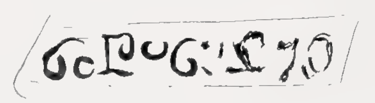
Que la nôtre ne soit pas une imitation servile de celle de Vérone, c'est ce que prouvent les différences nombreuses et importantes qui les séparent et dont nous ne citerons que les principales.

En voici d'abord qui affectent le dessin et la composition. A Vérone, l'Ange a les ailes sensiblement plus longues et leur empennage est bien plus détaillé; la hauteur de l'édifice est notablement moindre; sur la terrasse supérieure on ne compte que quatre spectateurs au lieu de six; la hache de la hallebarde est beaucoup plus large, au point qu'elle masque presque toute la colonne à l'angle du monument; la tête de la statue, celle du cavalier à gauche sont plus inclinées et l'index du pontife est plus levé.

Fait-on porter la comparaison sur la peinture, on est vite édifié. A Vérone, non seulement l'harmonie est plus chaude et la facture bien plus appliquée, mais encore il s'en faut que la palette soit pareille. Ainsi, le haut de chausses du Saint est non pas garance orangée assez pâle, mais garance franche, et son manteau est plus bleu; au lieu d'un violet blanchissant aux lumières, la draperie du prêtre expose un lilas vineux dont les clairs sont ton sur ton, et sa tunique au lieu de bistre pourpre est bleu noirâtre; l'homme à gauche qui se penche montre non pas un pourpre, crémeux aux saillants des plis, mais un lilas vineux à clartés roses; la robe de la Charité n'est pas orangée s'empourprant aux ombres, mais garance carminée; le

manteau de l'Espérance n'est pas olive sombre, mais vert cendré à clairs jaunâtres, etc (*).

Dans notre tableau, nous reconnaissons la main du maître qui l'a d'ailleurs marqué de ses initiales, visibles, comme le montre notre fac-similé, sur le casque du Saint au premier plan. Au même titre que l'admirable *Martyre de Sainte Justine* aux Uffizi (n° 589), qui est vraisemblablement une étude pour la grande toile exposée dans l'église de Santa Guistina à Padoue, il nous paraît un modèle dont la composition de Vérone nous offre un agrandissement, au double environ. Les variantes que nous avons notées sont favorables à cette thèse : la moindre hauteur de la tonalité de notre peinture, la légèreté et la liberté plus grandes de son faire, distinguent justement une esquisse très poussée d'une œuvre achevée d'après elle ; d'autre part, le plus grand nombre des modifications manifestées par la pièce de Vérone apparaissent comme des nécessités de sa taille et de son exposition dans un vaste vaisseau ; plusieurs, du reste, constituent d'incontestables perfectionnements (**) et, par suite, impliquent une exécution postérieure.



La production de ces tableaux se rattache au séjour que Veronèse fit dans sa ville natale, à l'occasion de son mariage, en avril 1566. Ils sont, d'ailleurs, tout à fait caractéristiques de sa manière : le motif du cavalier à droite, celui de l'homme qui se retourne vers lui, celui de l'homme au turban ; le fond d'architecture avec ses spectateurs, le parti-pris d'une tête de cheval près du cadre sont des formules très signalétiques.

Il en est de même des types de nos personnages qui comptent au nombre de ses acteurs favoris. Saint Georges c'est, un peu vieilli, le Saint Sébastien du *Départ des martyrs Saints Marcel et Marcellin* (1565) qu'on admire dans l'église de San Sebastiano à Venise ; c'est encore la victime dans le *Martyre de Saint Ginès* au Prado (n° 530) et le Saint dans la *Consécration de Saint Nicolas* à Londres (n° 26). Le modèle de notre pontife a servi pour le rôle correspondant dans le *Martyre de Saint Ginès* ; pour le grand-prêtre derrière le Christ dans le *Jesus parmi les Docteurs*, au Prado (n° 527) ; pour l'homme assis derrière Madeleine dans le *Repas chez Simon*, à Turin (n° 580) ; pour un figurant à côté de la Sainte dans le *Martyre de Sainte Justine* déjà cité ; pour le Mage à genoux de l'*Adoration des Rois* (1573), à Londres (n° 268), etc. Notre bourreau remplit le même office dans le *Martyre des Saints Primus*

(*) [illegible] à la fin de l'article on trouvera le détail des variantes.

(**) [illegible] le cavalier à gauche [illegible] plus la tête et, par suite, [illegible] ; [illegible] sensiblement [illegible] etc.

et Félicien à la Pinacothèque de Padoue (n° 662) et dans celui de Saint Ginès au Prado. Son aide occupé à lier Saint Georges s'avance de derrière une colonne dans l'*Adoration des Mages*, à Londres. Le capitaine figure à la même place sur le tableau du musée de Padoue ; dans l'*Adoration des Mages*, à Londres, il est un roi ; dans la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* (1565-66) appartenant à la National Gallery (n° 294) il se tient à la droite du prince ; il est le Saint Cyprien qui avec Saint Corneille tient compagnie au *Saint Antoine* du musée de Brera, à Milan (n° 139) ; dans le *Jésus et le Centurion*, au Prado (n° 528) il est l'officier, etc. Le cavalier à gauche se reconnaît au fond du *Martyre des Saints Primus et Félicien* et sur la gauche d'une *Adoration des Mages*, au Prado (n° 541). Le militaire derrière le pontife est au pied du trône de Salomon dans la *Réception de la reine de Saba*, à Turin (n° 572). Saint Pierre tient le même rôle avec une même pose dans le ciel de la *Bataille de Lépante* de la galerie de Venise (n° 212) ; on le reconnaît encore dans l'apôtre du *Jésus avec le Centurion*, à Madrid. Saint Paul est un des conseillers de Salomon dans la *Reine de Saba* et un des vieillards dans la *Chaste Suzanne*, au Prado (n° 529).

PL. 151. — 138. Toile. H. 2.02 — L. 1.53.

Don de l'État, en 1801.

Le tableau figure, avec le n° 294 et sous le titre de *Martyre de Saint Maurice*, sur l'inventaire de la collection de Louis XIV ; en 1695, il était en magasin à Versailles ; en 1710, dans le Cabinet des tableaux. Restauré en 1750, il fut exposé dans la galerie organisée au Luxembourg cette même année : le catalogue le mentionne avec le n° 9 sous le titre de *Martyre de Saint Marc*. Dans une *Lettre sur les tableaux tirés du Cabinet du Roi et exposés au Luxembourg* (1751), il est loué pour « la bonne manière dont il est colorié », mais aussi critiqué pour défaut de vérité historique et de couleur locale. En 1752, il est décrit par Lépicié. L'édition de 1762 du catalogue de la galerie du Luxembourg lui restitue sa dénomination exacte. En 1785, il est au Louvre.

ÉCHANTILLONNAGE (*). SAINT GEORGES : *yeux*, bruns : *cheveux et barbe*, châtain. *Linge*, blanc crémeux, beurré aux clairs, les ombres gris lilacé. *Haut de chausses*, orangé rosâtre [garance franche]. *Manteau*, outremer un peu vert blanchissant aux clairs [outremer clair à peine verdissant] ; *galons et glands*, or fauve. *Médaillon*, blanc, *serti dans de l'*or ; *croix*, écarlate pâle.— PONTIFE : *cheveux et barbe*, gris ; *tunique*, bistre sombre pourpré [bleu noirâtre] ; *manteau*, violet éteint blanchissant aux clairs [lilas vineux même aux clairs]. — AIDE DU BOURREAU LIANT LE MARTYR : *cheveux*, châtain clair *avec mèches* blondes et rousses ; *linge*, blanc à ombres gris verdâtre ; *vêtement*, ocre feuille morte, blanchissant aux clairs [ocre]. — EXÉCUTEUR : *cheveux*, châtain clair *avec mèches* blondes et rousses ; *bandeau*, blanc sale ; *chemise*, blanc crémeux à ombres gris verdâtre [crémeux à ombres lilas éteint] ; *haut de chausses*, pourpre et blanc [garance carminée et rose]. — MILITAIRE DERRIÈRE LE PONTIFE : *cheveux*, châtain sombre ; *armure*, acier et or.— NÈGRE : *vêtement*, vert olive sombre [vert émeraude] ; *manches*, jaune d'or rabattu. — HOMME LA TÊTE LEVÉE : *costume*, jaune d'or [citron clair] ; *bonnet*, garance. — SOLDAT ACCROUPI : *tunique*, vert bouteille ; *manteau*, vert noirâtre [outremer chaud]. — PIÈCES D'ARMURE, acier rehaussé d'or [acier bruni]. — HOMME QUI SE PENCHE : *vêtement*, jaune d'or clair, lilas pourpre dans les ombres [lilas vineux, rose aux lumières] ; *turban*, jaune olivâtre rayé de brun [ocre

(*) Les indications entre crochets concernent les parties correspondantes du tableau de Vérone.

olivâtre. — HOMME DEBOUT : *vêtement*, orangé chaud tirant sur la couleur de feuille morte [ocre à peine orangée] ; *manches et fichu*, vert Véronèse clair [bleu pâle] ; *chausses*, ocre orangée chaude ; *bottines*, pourpre ; *ornements*, blanchâtres [pas d'ornements] ; *turban*, jaune indien clair ; *canne*, corail. — CAVALIER A GAUCHE : même nuance que le manteau du Saint [idem, plus chaud] ; *armure*, acier et or ; *panache*, blanc crémeux et rosâtre ; *étendard*, cramoisi clair éteint ; *cheval*, gris, crémeux aux clairs. — CAVALIER A DROITE : *cheveux*, noirs ; *vêtement de dessus*, orangé chaud empourpré ; *vêtement de dessous et manches*, garance carminée claire [idem, assez chaude] ; *jambières*, acier ; *bâton de commandement*, corail [ocre orangée]. *Cheval*, gris verdâtre ; *chanfrein*, blanc crémeux [moins clair, gris]. — STATUE, bronze, cuivre aux clairs.

VIERGE : *cheveux*, châtain cendré ; *robe*, blanc crémeux à ombres gris verdâtre [rose] ; *manteau*, gris bleuâtre. — JÉSUS : *cheveux*, blond pâle. — SAINT PIERRE : *cheveux*, châtain clair ; *tunique*, laque jaune claire [gomme gutte salie] ; *manteau*, or blanchâtre. — SAINT PAUL : *cheveux*, châtain clair ; *tunique*, émeraude rabattue [idem, jaunissante] ; *manteau*, gris carminé [garance carminée assez chaude]. — FOI : *cheveux*, blond roux ; *robe*, blanchâtre à ombres gris lilacé ; *manteau*, gris lilacé à clairs crémeux ; *écharpe*, vert de gris ; *calice*, or fauve. — ESPÉRANCE : *cheveux*, blond pâle [blond chaud] ; *robe*, gris lilas pourpré, jaune olivâtre aux clairs ; *rayures*, violet sombre [jaune] ; *manteau*, olive sombre [vert cendré à clairs jaunâtres] ; *écharpe*, olive sombre [gris lilas]. — A DROITE D'ELLE : *draperie*, jaune indien éteint. — CHARITÉ ; *cheveux*, blond cendré ; *linge*, blanc ; *tunique*, pourpre orangé [garance carminée claire]. — ANGE A GAUCHE AVEC UN VIOLON : *tunique*, jaunâtre [verte à clairs jaunissants] ; *draperie*, gris bleu. — ANGE PLUS A GAUCHE, gris bleuâtre. — ANGE QUI PLANE : *cheveux*, blonds ; *ailes*, bistre et vert noirâtre [gris et noir]. — CIEL : *les parties sombres sur la reproduction*, azur très chaud tirant sur le vert ; *à hauteur des terrasses*, bleu pâle et blanc crémeux. *Nuages*, crème à ombres gris verdâtre. — GLOIRE AURÉOLANT LA VIERGE, jaune d'or, cadmium clair. — ARCHITECTURE, blanc crémeux à ombres gris lilacé. — PERSONNAGES, jaune et bistre éteints.



PAOLO CALIARI

VERONESE

L'ÉLOQUENCE — LA SCIENCE



L y a dans ces peintures tous les éléments d'un effet décoratif.

De belles figures, largement modelées au moyen de gris lilacés ou bistrés, animées d'une expression calme, posent avec une aisance parfaite dans des attitudes élégantes et avec des gestes gracieux ; un rythme agréable commande l'arabesque de leurs lignes et la balance de leurs masses ; la mise en cadre est heureuse.

La peinture est à l'unisson : un coloris riche, une polychromie restreinte ; l'attrait d'une harmonie qui réserve la première place à des jaunes crémeux, blonds ou dorés, exaltés par des bleus un peu verts, et la seconde à de l'écarlate, à du rose, à du roux, contrastés par des verts émeraude ou malachite ; une exécution large, décidée, verveuse, qui, aux lumières, épaissit délibérément la matière et, partout ailleurs, l'étale amplement.

Ces allégories sont dans la note ordinaire des œuvres de Paolo Caliari. Le maître a répété maintes fois les types de nos personnages, surtout celui de l'*Eloquence*. Ainsi, il l'a utilisé pour la Sainte Catherine d'une *Sainte Famille* aux Uffizi (n° 1136), pour la fille de Pharaon dans le *Moïse sauvé* de la même galerie (n° 3289) ; pour la Madeleine du *Repas chez Simon*, dans la

Pinacothèque de Turin (n° 580); pour la suivante de la souveraine dans la *Réception de la reine de Saba* appartenant à la même collection (n° 572), etc. Nous reconnaissons, d'autre part, notre *Science* dans la reine de Saba de Turin, dans la deuxième suivante à droite du *Moïse sauvé* des Uffizi, etc.

PL. 155. — 140, 141. Toile. Diamètre, 1.00

Achetées en 1857, ces peintures proviennent du palais Barbarigo, à Venise. Elles furent apportées à Lille, par MM. Mottez et Benvignat qui les cédèrent au musée.

[illegible] L'ÉLOQUENCE. — FIGURE : *cheveux*, blond vénitien. *L'étoffe sur la tête*, vert malachite, jaunissant aux clairs. *Corsage*, jaune d'or rabattu ; *grand nœud*, rose carminé un peu lilacé, blanchissant aux lumières ; *fixé par un bijou*, or *avec pierre*, vert sombre ; *linge, perles*, blanc un peu crémeux. *Manches*, bleu de cobalt ; crème chaud aux grands clairs. *Jupe*, idem. *Epaulettes*, jaune d'or rabattu ; *manteau*, vert malachite et émeraude. *Caducée*, or vert sombre. — LIVRE EN BAS : *plat*, vélin sali ; *tranche*, blanc froid et gris lilacé. — L'AUTRE LIVRE : *plat*, veau fauve ; *tranche*, blanc. — CIEL, azur verdâtre ; *nuages*, crémeux rose.

LA SCIENCE. — FIGURE : *cheveux*, blond vénitien. *Robe et manches*, gris bleuâtre, blanc crémeux aux clairs. *Sur la tête*, linge blanc. *Chemise*, blanche. *Manteau*, vert mousse et vert émeraude, jaunissant aux clairs. — LIVRE, blanc grisâtre tirant vers le bleuté. — INSTRUMENT, or ; *étoffe sur laquelle il est placé*, écarlate. — OBJET DANS LA MAIN DROITE, vert de gris chaud. — CIEL, azur vert ; *nuages*, blanc et gris bleuté.



203

BERNARDO STROZZI

IL CAPUCCINO

MOÏSE SAUVÉ DES EAUX



Savoureux chef-d'œuvre où une vérité intense se pare d'élégance et resplendit des prestiges d'une admirable peinture.

Le modelé des chairs est excellent. Ferme et souple, précis et large, il détaille le relief en couleur, ne distinguant pas moins de six degrés auxquels correspondent, du plus clair au plus obscur, une nuance de crème, un rose, des gris bleutés, lilacés, olivâtres et un bistre chaud. Vraiment ce sont de superbes choses que le dos de la jeune femme qui présente Moïse et, encore plus, l'épaule et la poitrine de la fille de Pharaon, onctueuses et miroitantes à souhait.

L'expression n'est pas moins remarquable. Combien significative de l'effort, celle de la figure au premier plan ; d'attention apitoyée et affectueuse, celle de la princesse ; de sympathie souriante, celle de la personne à contre-jour ; d'inquiétude puérile, celle de Moïse !

Cependant, le goût et le sentiment se révèlent dans le rythme heureux des lignes, des silhouettes, des gestes et des draperies.

Le coloris décèle une passion de la couleur que mesurent la variété d'une riche polychromie et la prépondérance qu'elle assure au jaune. La clef de l'harmonie est, en effet, un magnifique jaune d'or qu'affiche la robe de la

fille du Pharaon. Soutenu par le voisinage de garances et de lilas pourpre, exalté par le puissant contraste de l'azur pâle du ciel et de l'outremer chaud sur le manteau tombé de la jeune femme en avant, il bénéficie encore, comme du reste toutes les teintes, d'une vive illumination par le rayonnement de blancheurs nombreuses et étendues. A noter, en outre, des raffinements comme cette tache de noir qu'une dentelle pose à propos entre la chemise et la chair de la suivante vue de dos.

Enfin, toute cette richesse repose sur la base solide d'une belle matière compacte et brillante et elle profite de la force et de la vivacité nerveuse d'une brosse experte, amoureuse d'accent et d'empâtement modéré.

Conformément à l'indication du catalogue, ce tableau est certainement une production de Bernardo Strozzi. En vérité, il ne le cède à aucune de celles dont se compose son œuvre, et nous ne voyons guère pour rivaliser avec lui que la *Jeune femme plumant une oie*, au Palazzo Rosso (Sala della Gioventù); une *Sainte Catherine* au Palazzo Bianco (n° 7); un *Portrait d'évêque* dans la galerie Durazzo-Pallavicini (salle III), à Gênes; un *Chevalier de Malte* au musée de Brera, à Milan (n° 727).

A défaut de signature, il porte des marques d'origine indiscutables. Sans parler de son aspect et de son style qui caractérisent toute peinture du maître, son jaune distingue également la *Femme à l'oie*, une *Sainte Cécile* récemment acquise pour le Palazzo Bianco à Gênes; une *Bathseba devant David* à Dresde (n° 655). Son beau rouge vineux saute aux yeux de qui regarde une *Madone avec l'Enfant et Saint Jean* au Palazzo Rosso (Salon de l'Hiver), la *Sainte Cecile* précitée, et une *Charité romaine* dans la galerie Colonna à Rome (n° 51). Quant au blanc, il est si essentiel à la palette de Strozzi qu'il est superflu d'en parler.

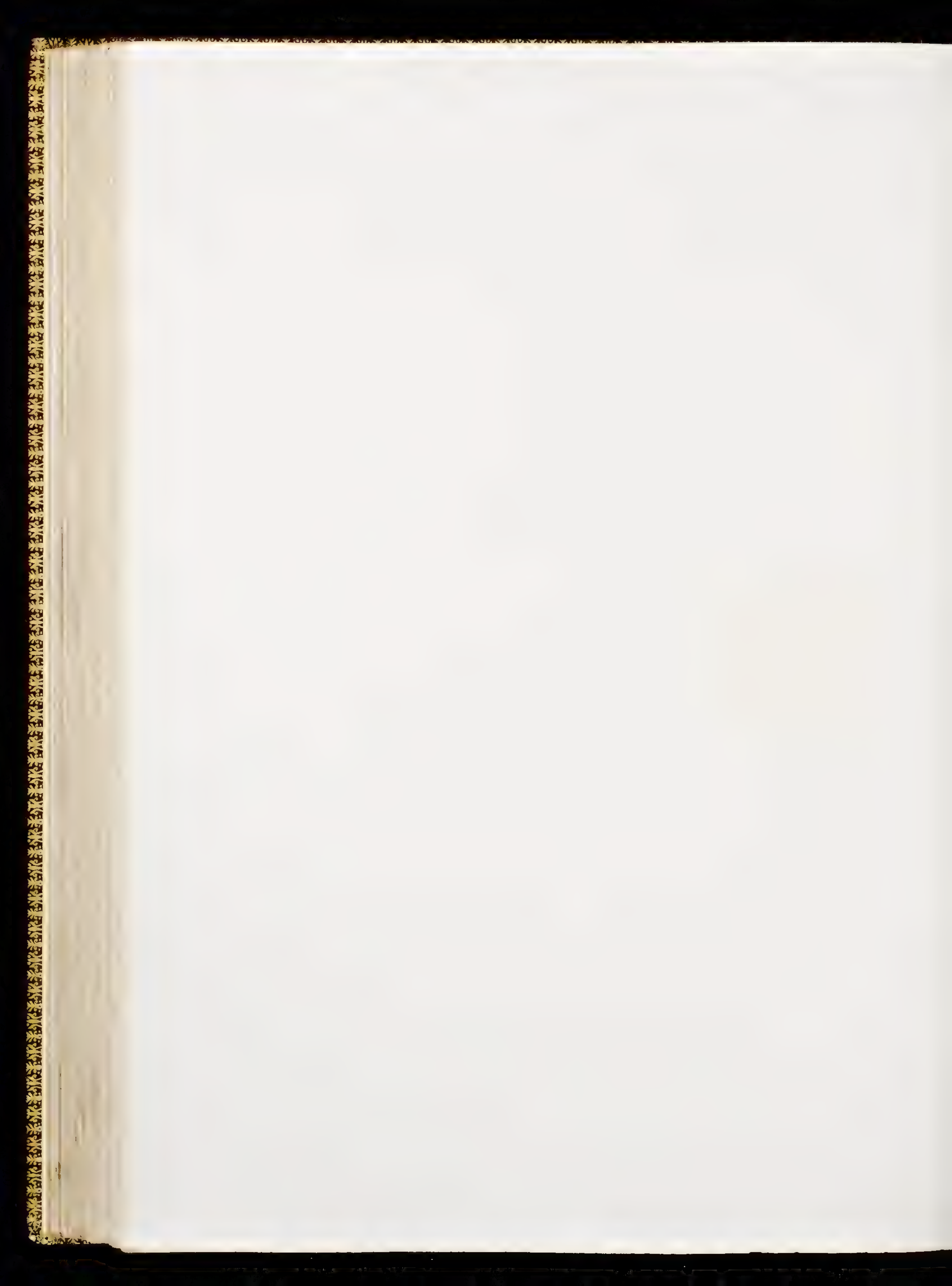
Ce sont encore des signes révélateurs de l'identité de l'auteur de notre pièce que la ressemblance de la fille du Pharaon avec l'héroïne de la *Charité romaine*, avec la *Vierge* du Palazzo Rosso et avec une autre dans la galerie Durazzo (IXe salle), avec une *Sainte Catherine* au Palazzo Bianco (n° 21). A côté de cette dernière, à la place correspondante, nous reconnaissons une des suivantes de notre princesse. Celle-ci fait, en outre, de sa main droite le même geste que les Sainte Catherine sus-nommées et que le Jésus dans l'*Incrédulité de Saint Thomas*, au Palazzo Rosso (Salon de l'Eté). Cette dernière répète le parti-pris montré par notre composition, d'une figure de profil dans la pénombre et d'une autre de face à contre-jour.

P. 52 — 1109. Toile. H. 1.55 — L. 1.06.

Acheté en 1896. A fait partie de la collection Camille Rogier.

ECHANTILLONNAGE. FEMME AU PREMIER PLAN : *cheveux*, châtain ; *ruban*, écarlate. *Robe*, blanc à ombres gris lilas pourpre. *Manteau*, outremer chaud soyeux. — FILLE DU PHARAON : *cheveux*, noirs ; *diadème*, écarlate sombre et turquoise. *Linge*, blanc vif à ombres gris lilacé. *Robe*, jaune d'or ; *les clairs*, chrôme, *les ombres*, ocre fauve ; *les grandes ombres*, bistre. — SUIVANTE : *cheveux*, châtain ; *chemise*, blanche ; *brassard*, vert de gris et pourpre. *Robe*, garance pourpre. — DEUXIÈME SUIVANTE, outremer. — PARASOL, garance pourpre et feu ; violâtre aux ombres. — TRONCS, gris de fer ; *feuillage*, vert roux. — FEMME A CONTRE-JOUR, *en* gris olive ; *étoffe sur la tête*, brun pourpre. — FEMME A DROITE, *en* bis jaunâtre ; *voile*, gris ocreux. *Cheveux*, châtain clair. — CIEL, azur pâle.





204

ANDREA SACCHI

SAINT GRÉGOIRE INSPIRÉ



UELQUE peu tapageur, mais puissant et décoratif, plein de couleur et tout vibrant.

C'est pour l'œil une jouissance de percevoir ces lignes mouvementées ; ces contrastes d'éclairage ; cette harmonie magnifique où des blancs superbes un peu crémeux, gras et luisants, font valoir un jeu d'ors chauds et de garances tendres ; et encore cette matière gluante et accidentée qu'a tripotée à plaisir une brosse puissante et nerveuse.

Cependant, pour satisfaire l'esprit, il y a le pouvoir significatif d'une expression qui annonce bien l'inspiration et manifeste la double action d'écouter et d'écrire ; le relief de chairs que modellent en couleur, par grandes masses, des gris bleus, des gris olivâtres et des bistres ; et aussi la vérité caractéristique de l'image de la barbe, des étoffes, des ornements.

Le style de ce beau morceau n'a rien à voir avec la manière de Giovanni Lanfranco à qui le catalogue en fait honneur. En revanche il évoque nécessairement le souvenir du superbe *Miracle de Saint Grégoire,* œuvre d'ANDREA SACCHI que conserve la Pinacothèque du Vatican. De part et d'autre, c'est une même tournure, un même genre de port de tête, un même modelé, un même travail des cheveux, de la barbe, des tissus et des accessoires, une

même composition de palette comportant une même prépondérance du blanc, enfin exactement la même verve et la même virtuosité.

P. [illegible]54 — **447.** Toile. H. 1.10 — L. 0.81

Acheté en 1837.

[illegible] *Cheveux,* grisonnants ; *barbe,* blanche. *Tunique,* blanc un peu crémeux, gris très lilacé ou un peu pourpré dans les ombres. *Chape,* ocre vieil or, or, garance rose, orangé, blanc crémeux : *doublure,* ocre chaude et bistre. *Fermail,* or et améthyste. — Tiare, blanc satiné, or et perles. — Livre : *plat,* vieux vélin ; *tranche,* gris verdâtre et gris terre de Sienne. — Nuées, brun et verdâtre. — Gloire, jaune de chrome et or. — Colombe, blanche.

205

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

SAINT LOUIS DE GONZAGUE RENONÇANT AU MONDE

(ESQUISSE)



Indépendamment du charme propre au premier jet d'une conception de maître doublé des séductions d'une ébauche de coloriste, cette petite chose possède l'attrait d'une exposition significative, d'une présentation pittoresque et d'une peinture brillante.

Au premier regard, on comprend qu'un prince, transporté de l'amour divin que symbolise l'image de Saint Augustin, procède à une renonciation que consacre un pontife et qu'enregistre un notaire.

Délicieuse en soi, l'ordonnance de l'harmonie s'accorde en outre avec le sens de la scène. Les jaunes exaltés par des bleus, des lilas, des noirs et par beaucoup de blanc, qui composent la gamme dominante, magnifient de leur splendeur le Saint, l'officiant et le scribe ; inversement, à l'humilité chrétienne du laïque répondent, sur son costume, des nuances rabattues ou engrisées d'ocre, d'écarlate et surtout de bleu.

Nous devons les raisons de la précision que nous apportons au titre vague dont se contente le catalogue (*). Sur une composition esquissée par Tiepolo

(*) *Vœu d'un donataire aux pieds de Saint Augustin.*

en pendant à la nôtre et que possède la National Gallery à Londres (n° 1192), notre héros figure les yeux levés au ciel d'où un ange lui apporte une couronne mystique. Donc, en l'occurrence, il s'agit d'un prince qui ayant renoncé au monde, a mérité la canonisation. Maintenant lequel? Le costume ne nous renseigne guère. Son apparence Louis XIII ne signifie rien, attendu que l'artiste a habillé de la sorte des personnages de son *Mariage de Frédéric-Barberousse* et de sa *Confirmation du duché de Franconie,* au château de Wurzburg! Quant aux insignes, ils indiquent un prince souverain plutôt qu'un roi. Notons que le personnage paraît très jeune. Or nous ne voyons que Saint Louis de Gonzague dont l'histoire concorde avec ces données: il était, de par investiture impériale, marquis de Castiglione; c'est à l'âge de dix-neuf ans, en 1587, qu'il fit abandon de ses droits pour entrer dans la Compagnie de Jésus et, quatre ans plus tard, il mourait, victime de sa charité au cours d'une épidémie. Ajoutons que, sa canonisation datant de 1726, une commémoration de sa vie a pu en être la conséquence à une époque où, précisément, Tiepolo était dans sa maturité et en position d'en être chargé.

De toute façon, l'œuvre est nettement marquée des particularités de sa manière, plus spécialement de celles que manifestent ses esquisses; telles celles de *l'Ordre des Capucins triomphant de l'Hérésie* à Turin (n° 588)[1] ou du *Mariage de Frédéric Barberousse* à Londres (n° 2100).

L'arrangement général applique une formule courante de l'artiste, comportant un personnage debout à gauche et un autre accroupi à droite: comme exemples, nous citerons la composition du *Miracle de San Patrizio* guérissant un infirme au musée de Padoue (n° 648); de *l'Enfant Jésus avec Saint Joseph et quatre Saints,* dans la galerie de Venise (n° 484); d'une *Vierge glorieuse avec des Saints* et d'une *Vocation de Saint Louis* dans la galerie Poldi Pezzoli à Milan, etc. Le motif architectural du fond est pareil dans le *Miracle de San Patrizio.*

De plus, nos figures répètent le type et le jeu d'acteurs ordinairement employés par le maître. Cela est particulièrement vrai de celle de Saint Augustin qui apparaît dans une foule de rôles: pour n'en citer que quelques-uns, celui du Saint dans le *Miracle de San Patrizio;* celui de Moïse dans le *Serpent d'airain* et celui de Saint Joseph dans la *Sainte Famille apparaissant à Saint Gaëtan* de la galerie de Venise (n°s 343 et 481); celui de Saint Pierre dans une *Résurrection de Lazare* au Pallzao Bianco à Gênes; celui du Saint dans la *Messe de Saint Martin* au Louvre (n° 1549); celui de Saint Fedele dans le *Triomphe de l'Ordre des Capucins,* etc. L'officiant est un assistant du

[1] Le tableau achevé est conservé dans la Pinacothèque de Parme.

Miracle de San Patrizio, où se reconnaissent également nos acolytes. Le héros a la tournure et le port de tête de Saint Jean sur un dessin de *Déposition de Croix* dans la galerie de Venise (n° 62).

La National Gallery à Londres expose, sous le titre de *Projet pour un tableau d'autel*? une composition en apparence toute semblable à la nôtre (n° 1193), en réalité différenciée d'elle par des variantes, nombreuses et importantes.

Une première concerne à la fois les dimensions et leur proportion (H. 0.684 - L. 0.323). D'autres affectent le dessin. A Londres, le vide béant entre le manteau de notre héros et le cadre n'existe pas ; la disposition horizontale de nos nuées est remplacée par une oblique ; l'épaisseur du coussin est sensiblement inférieure ; au lieu d'être définies par une circonférence les petites incrustations du pavé le sont par un ovale ; le couronnement de l'édifice dans le fond est tout autre.

Plus considérables encore sont les différences que révèle une analyse comparée des deux pièces au point de vue du style. D'une manière générale, celle de Londres est bien plus poussée, sous le rapport de la peinture comme de l'imitation formelle.

A peine ébauché à Lille, l'acolyte au deuxième plan est très dessiné ; de même pour son camarade vu de profil à gauche ; les traits du héros sont plus arrêtés ; le nu du Scribe, la barbe et les cheveux du Saint et de l'officiant sont bien plus détaillés ; toute la partie costume et accessoires, à peine indiquée à Lille, est distincte, au point qu'on reconnaît les figures sur l'orfroi de la chape de Saint Augustin.

A Londres, d'autre part, l'harmonie est plus chaude, la matière plus nourrie, les teintes bien plus diversifiées. En outre, la palette n'est pas identique : ainsi, la doublure de la chape du Saint et de l'officiant sont respectivement rouge et violette tandis qu'à Lille elles sont verte et lilas.

En somme, notre tableau offre toutes les apparences d'une première esquisse dont celui de Londres est une mise au point et, à certains égards, un perfectionnement (*).

(*) Ainsi le dessin des petites incrustations dans le pavé est, selon les lois de la perspective, inexact à Lille et juste à Londres.

PL. 155. — **1140.** Toile. H. 0.55 — L. 0.34.

Acheté en 1896. — Provient de la collection Camille Rogier.

Cité par M. H. de Chennevières, *Les Tiepolo,* p. 58.

ECHANTILLONNAGE. SAINT AUGUSTIN : *cheveux,* noir grisonnant ; *barbe,* blanche. *Robe,* blanc à ombres gris lilacé. *Chape,* jaune de Naples aux clairs ; *ailleurs,* ocre bistrée, terre de Sienne ; *taches de* rouge et

de bleu. *Doublure*, vert de gris, vert mousse aux ombres. *Orfroi*, écarlate, or, émeraude. *Cœur*, écarlate un peu carminé. *Livre*, veau clair. *Siège*, vert de gris à ombres bistre. *Socle*, blanc, gris crémeux, vert de gris décoloré. — OFFICIANT : *cheveux*, noirs ; *barbe*, noire, grisonnant *par endroits*. *Chape*, or fauve ; *doublure*, lilas. *Livre*, blanc ; *impression*, bleu vert d'eau ; *tranche*, jaune d'or sali. *Crosse : hampe*, argent ; *volute*, or. *Mitre*, bleu pâle vert d'eau. — ACOLYTE : *cheveux*, châtain sombre ; *visage*, basané. *Robe*, noire ; *dalmatique*, blanc ; *double*, noir violâtre. — SCRIBE : *cheveux*, châtain clair. *Tunique*, vert de gris. *Draperie*, écarlate, jaune d'or aux grands clairs. — PRINCE : *teint*, blafard ; *cheveux*, châtain roux. *Pourpoint*, écarlate éteint ; *palatine*, gris lilas. *Col*, blanc avec des parties bleutées. *Collier*, or ; *pierre*, bleu sombre. *Manteau*, cobalt engrisé ; *doublure*, hermine jaunâtre. *Haut de chausses*, ocre jaune blanchissant aux clairs ; *bottes*, gris jaunâtre ; ombres gris verdâtre et bistre ; *nœud*, vermillon. *Sceptre*, brun ; *couronne*, ocre bistrée. *Coussin*, pourpre vineux. — ARCHITECTURE : *pieds droits*, gris crémeux ; les ombres gris bleuté et verdâtre ; *arche*, gris de fer lilacé ou olivâtre. *Ecoinçons : figures*, gris bleuâtre sur or fauve. *Dallage*, gris crémeux ; *les cercles*, bleu. — FOND : *architecture*, blanc cru à ombres gris lilacés. — CIEL, azur pâle ; *nuées*, blanc crémeux.



206

ANTONIO CANALE

LA PIAZZA SAN MARCO ET LA PIAZZETTA A VENISE

ELA unit à l'intérêt d'un dessin d'architecture et d'un levé topographique très exacts, le charme d'une interprétation émue de la nature, l'agrément d'une observation fine et l'attrait d'une très belle peinture.

La précision et la franchise de l'image des édifices sont d'autant plus remarquables qu'elles n'entraînent ni sécheresse ni froideur. La justesse parfaite de la perspective et de la notation des jeux de la lumière créent une admirable illusion d'espace et de plein air. Par leur vérité l'illumination de l'île de San Giorgio Maggiore et le miroitement de l'eau de la Giudecca satisfont l'esprit autant qu'ils réjouissent les yeux par l'éclat multicolore de leur aspect.

Quant à l'étoffage, il mérite également l'éloge, les personnages étant caractérisés, à l'échelle, bien en place et liés à l'ambiance.

La matière est dense et luisante, la touche ferme et délicate.

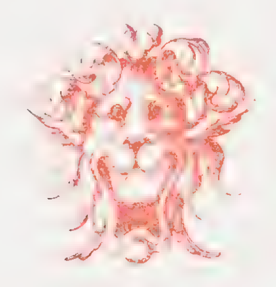
En contradiction avec le catalogue du musée qui attribue cette pièce à Bernardo Belloto, nous la réclamons pour Antonio Canale, de l'art duquel elle nous paraît un très bon spécimen. Bellotto fait plus sec et plus gros, contraste plus le clair et l'obscur et touche plus lourdement ; en outre, il donne à la pierre une teinte beige à ombres noirâtres, qui est très signalétique.

A tous égards, notre tableau est identique à une *Vue de la Piazza San Marco, prise de l'église,* de hauteur égale, mais un peu moins longue, que conserve la galerie nationale à Rome (n° 308). Son style l'apparente encore étroitement à une *Vue du Canale Grande*, aux Uffizi (n° 1077) et à une *Scuola di San Marco* dans la galerie de Venise (n° 494).

P. 156 — **34.** Toile. H. 0.69 — L. 1.08

Acheté en 1867.

[illegible] LES PROCURATIE : *façade*, crémeux un peu bis : *toiture*, lilas rosâtre. — CAMPANILE, gris rosâtre : *toiture*, vert de gris. — SAN MARCO, crème, blanc, rose : *mosaïque*, bleu, vert, garance, or. — PALAZZO DUCALE, crème et rose. — PAVÉ, gris bistré et blanc. — SAN GIORGIO MAGGIORE, crème, rose, vert de gris. — CIEL : *au zénith*, azur ; *au-dessus de San Giorgio*, crémeux un peu orangé ; *nuées*, crémeux clair.



207

FRANCESCO FOSCHI

PAYSAGE MONTAGNEUX — EFFET DE NEIGE



VEC un peu plus de verve dans l'exécution, ce paysage, qu'on sent très près de la nature, serait remarquable.

Tel quel, il caractérise avec exactitude et sentiment l'aspect des Alpes et l'effet de la neige. Il donne bien l'impression de la sécheresse, de l'air froid, de la reverbération du sol blanchi, de la pesanteur des nuées chargées de flocons. Plusieurs détails sont très vrais et très expressifs : telle la piste glacée par le passage des piétons ; tels encore les arbres au premier plan ; tels aussi les personnages, dont quelques-uns sont traités avec beaucoup d'esprit.

La matière est compacte et de très bonne qualité. Le travail est appliqué, sûr, avec des moments d'animation qui lui font piquer des accents lumineux, voire plaquer des empâtements.

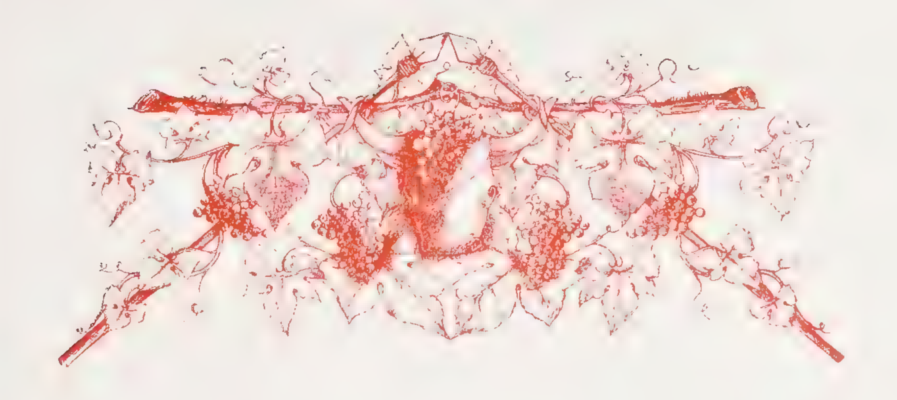
C'est bien à l'Italien FRANCESCO FOSCHI qu'il faut attribuer, comme fait le catalogue, cette image de l'hiver septentrional ! Elle révèle, en effet, mais plus experte ou plus heureuse, la même main qui peignit les *Effets de neige* du musée de Grenoble (n[os] 401, 402, 403) dont le second est signé derrière la toile « Fran[cus] Foschi, Anconiensis, pinxit, Roma, Anno 1750 ».

PL. 156. — 311. Toile. H. 1.21 — L. 1.70.

Don de M. Jouffroy, en 1851.

Premier plan : *rochers*, gris, ocre, terre de Sienne. *Arbres*, gris argenté, ocre, terre de Sienne. *Talus à gauche*, gris, terre de Sienne. *Homme* : *manteau*, gris lilas ; *culotte*, vert cendré. *Femme* : *jupe*, vert cendré ; *robe*, garance carminée ; ***panier***, osier ; ***chiffon***, cobalt. — Deuxième plan : *arbres*, gris verdâtre. *Pont*, gris noirâtre ; *voûte*, briques roses. *Maisons*, gris jaunâtre, gris bleuâtre, gris rose de briques. — Plan médian : *végétation*, gris de fer. *Colline*, gris de fer à clairs blancs crémeux. *Végétation sur le mont*, vert de gris froid et gris argenté. *Voitures*, jaune serin et vert émeraude clair. — Fond [illegible]. — Nuages, blanc crémeux ; gris verdâtre de différents tons.

ÉCOLE ESPAGNOLE



ÉCOLE ESPAGNOLE

UN très petit nombre de tableaux, mais une proportion exceptionnelle de belles pièces, telle est la caractéristique de la section espagnole de la galerie de Lille.

Aussi, notre publication l'englobe-t-elle presque entière.

En dehors des œuvres que nous reproduisons, nous n'en voyons que deux qui méritent une citation en seconde ligne. Un *Jésus au Jardin des Oliviers* (n° 765) est un spécimen caractérisé de la dernière manière du Greco dans ce qu'elle a de plus déconcertant. Un *Garrotté* (n° 351), faussement attribué à Goya, est une peinture d'Eugenio Lucas, traduction libre — compliquée par l'adjonction de spectateurs et d'un paysage — d'une des plus impressionnantes gravures de son maître.



208

DOMENICO THEOTOCOPULI

EL GRECO

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE EN PRIÈRES

ETRANGE tableau qui saisit par une puissante expression des ardeurs de la foi et de la fièvre de l'extase. A ce point que l'effet bénéficie de singularités de forme et de couleur dont les plus frappantes sont une longueur excessive des jambes, du visage et surtout du cou, et une coloration noirâtre des ombres de la chair.

D'ailleurs à côté d'elles se notent des parties de vérité telles que le bleuissement des tempes, l'exacte apparence de lèvres exsangues, l'imitation des plis de la peau aux phalanges et celle du miroitement des ongles.

L'harmonie est grave et triste, abattue par la prépondérance des gris beiges et lilacés qu'imposait la bure du vêtement, et des gris ocreux ou bistrés du terrain et du roc. La note est confirmée à la fois par le contraste d'un coin de ciel très bleu et par la blancheur crue du carré de papier. Aussi bien contribue-t-elle à mettre en vedette un élément capital du sens, le stigmate sur la main.

Le métier est d'un peintre. Une touche ferme et franche a rehaussé, aux lumières, une matière nourrie d'accents parfois légèrement empâtés.

Autant que l'écriture en évidence sur le placard au premier plan, les caracteres de cette œuvre constituent une signature. La note du coloris et le

style de l'exécution distinguent toute une catégorie de productions de Greco, marquées de sa deuxième manière, soit contemporaines de la dernière décade du XVIe siècle ou du début du XVIIe.

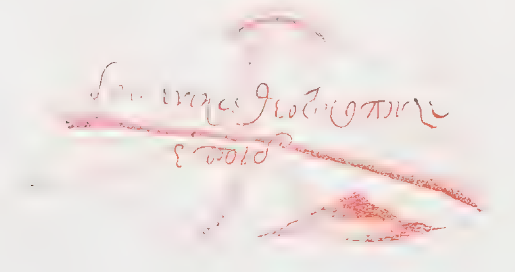
Sans parler des erreurs de proportions qui sont essentielles à l'art du maître ni non plus de particularités aussi constantes que l'arrangement des doigts, notre tableau partage avec de nombreuses peintures de Greco, pour la plupart de la même époque, plusieurs de ses traits les plus signalétiques. La pose du Saint est celle d'un pâtre à gauche de l'*Adoration des Bergers* dans l'église Santo Domingo el Antiguo à Tolède ; d'un ange et d'un personnage au premier plan du *Songe de Philippe II* dans une salle capitulaire à l'Escorial ; de Jésus dans le *Baptême du Christ* au Prado (n° 2124 c), etc. Le geste du bras et de la main appliqués contre la poitrine est réédité par Jésus dans le *Dépouillement du Christ*, dans la sacristie de la cathédrale de Tolède ; par la Vierge et par un pâtre dans l'*Adoration des Bergers* précitée, et aussi par des portraits comme celui d'un *Inconnu*, au Prado (n° 242). Ajoutons que le type du Saint a été repris par Greco pour diverses figures, notamment pour Jésus dans le *Baptême du Christ*, et pour l'admirable *Saint François montrant un crâne à un religieux*, à Madrid (n° 2124 L).

Le maître a traité maintes fois le sujet de Saint François. Il existe, à notre connaissance, au moins une réplique de notre pièce, différenciée par quelques variantes et très inférieure. Elle appartient à D. S. Moret y Quintana et a figuré à l'Exposition Greco, à Madrid en 1902 (n° 2).

[illegible] — 764. Toile. H. 1,21. — L. 0,9[illegible]

Acheté en 1879. — Cité par B. Cossio, *El Greco*, 1908, p. 596

[illegible] *Cheveux et barbe*, noir ; *tonsure*, gris noirâtre. *Vêtement*, gris beige, gris lilacés ; par endroits des apparences olivâtres ; aux grands clairs, des filets de crémeux beurré. *Corde*, ocre brunâtre. — Terrain, gris verdâtre ; *roc*, gris bistre, olivâtre, terre de Sienne, brun sombre. — Crane, ocre terreuse. — Crucifix, ivoire sur noyer. — Livre : *dos*, olivâtre ; *tranche*, gris rosâtre ; *fermoir*, cuivre. — Papier, blanc un peu crémeux ; *cachet*, garance carminée



209

JUSEPE DE RIBERA

LO SPAGNOLETTO

MÉDITATION DE SAINT JÉROME

ŒUVRE puissante et complexe, où rivalisent l'expression significative d'un sentiment très vif, la forte caractérisation d'une image très réaliste, l'accent d'un éclairage contrasté, d'une peinture très chaude et d'une facture vigoureuse.

Le plissement du front, la crispation des mains, l'ardeur du regard devinée sous les paupières mi-closes, manifestent de façon claire et dramatique, l'effort et la fièvre d'une méditation passionnée.

Une illusion de relief et une évocation des aspects d'une chair de méridional naissent de la scrupuleuse conscience du dessin et du coloris. Celui-là analyse au plus près les menues particularités de la peau et il détaille soigneusement la chevelure et la barbe ; celui-ci oppose la blancheur un peu blafarde des parties du corps abritées par le vêtement au rougeoiement empourpré de celles qui sont exposées au soleil ; il distingue les degrés du modelé par la différence de nuances qui sont, pour les saillants suprêmes un jaune crémeux, pour les demi-teintes un gris verdâtre, et, pour les ombres, un bistre très brun ; même sur la barbe grisonnante il observe une persistance partielle de la couleur primitive marquée par des suggestions de jaune fauve. L'harmonie est dominée par l'écarlate sombre de la draperie, que rappelle

le teint rougeâtre du visage et des mains et que contraste le vert sombre du fond.

L'exécution est toute en pâte. Ferme, énergique, elle conduit selon la forme — qu'elle contribue ainsi à modeler — une brosse rude dont le frottement a accidenté la matière de nombreuses saillies lesquelles, en accrochant la lumière, multiplient l'effet pictural. En outre, des empâtements accentuent les plus grandes clartés.

Si l'on s'en rapportait à la représentation de la signature — vraiment par trop fantaisiste — que donne le catalogue, on serait fondé à douter de l'authenticité de notre pièce (*). Mais, telle qu'elle est réellement sur le tableau comme sur notre fac-simile, cette marque est bien conforme à celle dont se servait le maître.

C'est une production de sa période de maturité, comme l'indiquent à la fois sa date et son style, lequel est, pour n'invoquer que deux références, exactement celui du *Saint Jérôme en prières* (1644), au Prado (n° 994) et d'une variation sur le même sujet, au musée de Brera à Milan (n° 613).

1643

Le type du Saint constitue à notre tableau un autre lien de parenté avec l'œuvre de Ribera. L'artiste l'a, en effet, souvent répété soit pour d'autres figurations du même personnage soit pour l'image d'autres héros chrétiens. C'est le cas, par exemple, du *Saint Jérôme* qu'on voit dans la collection Harrach, à Vienne (n° 261) et dans la galerie Durazzo à Gènes (Salon VI) ; du *Saint Barthélemy* au Prado (n° 977); du *Saint Paul ermite* au Louvre (n° 1723) et de celui que conserve la Pinacothèque de Turin (n° 326).

(*) C'est ce qui est arrivé au dernier historien de Ribera, M. August L. Mayer. Se fiant au catalogue, il a nié l'authenticité de la signature et, en conséquence, il a rangé notre tableau dans la catégorie des productions de l'atelier du maître. (Cf. *Jusepe de Ribera*, 1908, p. [illegible])

57 — **644.** Toile. H. 0.78 — L. 0.65. — Acheté en 1880

Cheveux, gris blanchissant ; *barbe,* blanc d'argent, *avec des filets* jaune fauve *surtout sur la moustache.*— DRAPERIE, écarlate sombre. — CRANE, gris ocré. — FOND, vert noirâtre

La signature sur le crâne : la date sur le maxillaire

Jusepe de Ribera

210

MURILLO

MATER DOLOROSA



AGNIFIQUE chose qui frappe par l'intensité de l'expression d'une douleur farouche et intéresse par l'admirable vérité de l'image.

L'éclat de l'œil, le rougeoiment des paupières, la tuméfaction violacée de la chair près des yeux, le pincement du nez, l'avancée des lèvres sont aussi significatives de la fièvre, des pleurs et des sanglots que sont génératrices de l'apparence du relief les fines nuances de crémeux rose, de rose chaud, de gris lilacé, de gris bistré et de brun qu'échelonnent le modelé.

La matière est très belle, dense et luisante. Preste et verveuse autant que sûre, l'exécution vise à l'effet par l'apposition d'accents de lumière et d'empâtements.

Classée par le catalogue aux Anonymes espagnols, cette tête, fragment d'une toile où, évidemment, elle appartenait à une « Mère douloureuse », doit être réclamée pour l'œuvre de MURILLO. Non seulement par son style, mais encore par le caractère de sa physionomie et même par ses traits, elle est apparentée à plusieurs productions du maître. Telles, par exemple, à Séville, la *Sainte Rufine* du musée provincial et les peintures de la chapelle de l'hôpital de la Caridad. Le *San Juan de Dios*, en particulier, que présente

l'une de ces dernières pourrait être frère de notre personnage comme aussi pourraient être ses sœurs maintes femmes rencontrées sur la terre d'Andalousie.

[illegible] — 935. Toile marouflée sur bois. H. 0.44 — L. 0.34

Legs d'Alexandre Leleux, en 1873

Le morceau de toile original a été agrandi dans tous les sens.

[illegible] *Yeux*, bruns noirs ; *cheveux*, noir à reflets bleus. *Voile*, olive sombre, jaunissant aux clairs. — Fond, brun noir. — Sur le front, le nez et la joue gauche, quelques dégradations



211

FRANCISCO DE GOYA

GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA COURTISANE

JEUNES!



ANS doute faut-il voir dans cette composition, comme dans son pendant, une de ces « moralités » que Goya affectionnait et dont nos titres nous paraissent expliquer le sens.

Pimpante et oisive, servie par une suivante attentive à l'abriter du soleil, occupée à la lecture d'un billet doux, une « maja » nargue l'honnêteté laborieuse de lavandières qui peinent sous un ciel brûlant.

Cependant ce symbolisme ne se révèle pas à première vue : nous sommes d'abord conquis par le charme d'une peinture brillante et originale.

Elle a pour caractéristique essentielle l'importance de la part qu'elle fait au blanc et au noir.

C'est la blancheur, à la vérité assez crémeuse, de la poitrine provoquante de la Maja qui est la clef de l'harmonie : là se noue une chaîne que développent, comme des axes de l'œuvre, d'un côté, la mantille de la jeune femme, le papier dans sa main, les bas et les rosettes sur ses souliers, le pelage du chien et, de l'autre, des clartés vives sur les linges qui sèchent dans le fond. Quant au noir, il tient une grande place sur le costume des deux personnages essentiels et, filé en linéaments, il dessine les figures du second plan.

La première de nos impressions de couleur nous vient d'un jeu de jaunes

et de bleus qu'amorcent respectivement les jupes de la suivante et de sa maîtresse et que prolongent des ocres surtout olivâtres, opposées à des outremers rabattus et à des gris bleuâtres ou lilacés. Presque simultanément nous sommes affectés par le vif incarnat des joues de la Maja, auquel répondent des roses la plupart éteints, un orangé fumeux et des gris pourpres.

Le travail est d'une verve et d'une virtuosité prodigieuses. Les nuances ont été composées sur la toile même par le frottis d'une coloration sur une première déjà posée ; à grands coups, parfois à la diable, une brosse rapide et décidée a traîné, plaqué, glacé une matière gluante, fortement empâtée aux grands clairs. Par sa direction et par sa pression la touche a contribué dans une large mesure au modelé qui, d'ailleurs, est sommaire, obtenu, pour les parties de chair, à l'aide de gris lilacés.

Au total, une apparence très « impressionniste » de lumière et de plein air, avec des morceaux étonnants comme le corps du chien et surtout le visage de la suivante teinté par l'ombre portée d'un parasol doublé d'une étoffe rouge.

Ce tableau donne la note la plus savoureuse de l'art de Goya. Sa peinture le classe à côté de chefs d'œuvre comme la *Famille de Charles IV* (1799) ou la fameuse *Maja vestida*, au Prado (nos 736 et 2165 B); cette dernière identique pour le traitement du visage et des blancs. La pose et la tournure de notre héroïne caractérisent mainte figure de Goya, sa *Sainte Rufine* dans la sacristie de los Calices de la cathédrale de Séville, sa *Reine Maria-Luisa* au Prado (n° 738), sa *Tirana* à l'Académie de San Fernando à Madrid, etc. L'effet d'ombre colorée sur le visage de la suivante fut un motif aimé de l'artiste, dont son carton de la *Vendange*, au Prado (n° XXIII), offre un exemple typique. Quant à l'aspect très particulier du ciel, outre qu'il est celui de chaudes journées en Castille et surtout en Andalousie, il se retrouve sur plusieurs compositions du maître : pour n'en citer que deux, sur le *Portrait équestre de Charles IV* et sur le *Picador à cheval*, au Prado (nos 731 et 733). Notons encore la parenté de l'excellente image du chien de la jeune femme avec celle qu'on admire sur le beau portrait de *Da Francisca Candado* au musée de Valencia.

[illegible] — 349. Toile. H. 1.81 — L. 1.22

Acheté en [illegible] (Cf. la notice suivante). Cité par Valerian von Loga dans son livre *Francisco de Goya*, p. [illegible] et, dans son catalogue de l'œuvre du maître, au n° [illegible], sous le titre *Majas à la promenade*. — Lithographié par Kruger en [illegible], gravé par Moyeur dans la *Gazette des Beaux-Arts*, [illegible], XXXIV, 40.

[illegible] (Cf. la notice suivante).

212

FRANCISCO DE GOYA

GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA COURTISANE

VIEILLES !



PPOSITION brutale mais éloquente !

En vain, « pour réparer des ans l'irréparable outrage » la Maja vieillie fait appel au fard, aux fanfreluches, aux bijoux, jusqu'à planter dans sa perruque outrageusement blonde une flèche d'Éros toute en diamants. Elle est vaincue. « Que tal — Suis-je ainsi ? », se demande-t-elle en comparant à une miniature image de sa jeune beauté, son visage reflété sur la glace que lui présente la ruine de sa sémillante compagne de jadis. La réponse, elle va la recevoir sous l'espèce d'un coup de balai du Temps qui, comme une revanche des pauvres lavandières, surgit derrière elle.

Comme le sens, le style apparie ce tableau avec le précédent.

C'est le même principe d'harmonie, caractérisé par un même étalage de blanc et de noir, dont la robe de la maîtresse et celle de la suivante font respectivement les premiers frais. C'est aussi un même contraste de jaunes et de bleus qu'amorcent le blond chaud de la chevelure de l'ex-Maja et le bleu céleste des flots de rubans semés sur sa robe. C'est, enfin, la même proportion de rouge, introduite cette fois par l'horrible apparence sanguinolente des paupières malades.

Pour ce qui est de l'exécution, elle est encore plus libre et plus nerveuse,

avec des audaces singulières, des groupements hasardeux des teintes les plus diverses [1], des reprises sur une couleur encore fraîche par des touches d'une autre nuance ; et aussi des glacis en matière écrasée ou frottée, et des accents de pâte accrochés aux lumières. C'est dessiné par la course de la brosse, modelé très sommairement à l'aide de quelques taches de bistre et de brun.

L'effet est celui que voulait l'artiste, terrible et édifiant. Quelques lourdeurs sont compensées par de pures merveilles de facture.

Peut-être la singulière ressemblance de la Maja avec la reine Maria-Luisa — d'autant plus frappante que dans la *Famille de Charles IV*, au Prado (nº 736), la souveraine porte sur sa chevelure une flèche identique à celle dont se pare notre vieille — implique-t-elle une allusion satirique à laquelle prêtait d'ailleurs la personne royale. Cependant il convient de rapprocher notre composition d'une œuvre gravée du maître, la planche LV de la série de *Los Caprichos.* Intitulée « *Hasta la muerte !* » (Jusqu'à la mort !), l'estampe ridiculise une vieille coquette qui s'attife devant la glace pour la plus grande joie de deux pince-sans-rire et d'une camériste. L'inspiration est évidemment la même : de part et d'autre, c'est une caricature à la Hogarth ; seulement, à Lille, elle est plus amère et, si l'on peut ainsi parler, plus puritaine.

Aussi bien, le costume de nos personnages comme le style de la peinture localisent-ils la production de notre pièce au voisinage de celle des *Caprices,* soit au passage du XVIIIe siècle au XIXe.

M. le marquis de la Torrecilla à Madrid, nous a permis d'examiner de près la réplique de notre tableau qu'il possède. D'ensemble les deux toiles paraissent très voisines ; en réalité elles sont séparées par de nombreuses variantes de dessin et de facture. A Madrid, le visage de la Maja n'est pas tout à fait semblable ; son épaule gauche est plus saillante et plus haute ; sa jambe est ramenée en arrière et ses pieds sont cachés. Du genou à la taille, la ligne de la robe se creuse, dégageant les poignets des deux femmes. Leur parure montre des différences : elle comporte notamment un plus grand nombre de flots de rubans. Le bras droit de la suivante est plus relevé : de même celui du Temps dont le balai n'est, d'ailleurs, pas pareil. D'une manière générale, le travail est bien plus sommaire et le coloris plus sourd. Nous considérons cette peinture comme une étude préparatoire à l'exécution de la nôtre. Nous sommes confirmés dans notre hypothèse par le fait que plusieurs des variantes qui distinguent notre tableau constituent des perfectionnements :

[1] Ainsi, sur une étendue de la robe de la Maja, grande de quelques centimètres carrés, on distingue du bleu céleste, du jaune de Naples, du rose, du lilas, du cadmium, du blanc.

c'est le cas, en particulier, du geste du Temps qui, à Lille, est autrement naturel et significatif qu'il ne l'est à Madrid.

PL. 159. — **350.** Toile. H. 1.81 — L. 1.25.

Don de MM. Reynart, Gentil et Sauvaige, en 1874.

Cité par Valerian von Loga, dans son *Francisco de Goya*, 1903, p. 107 et dans son catalogue de l'œuvre du maître, nº 567, sous le titre *Les Vieilles.*

Jeunes et *Vieilles* appartinrent à la collection de tableaux espagnols que le roi Louis-Philippe s'était fait former à ses frais en Espagne, de 1835 à 1837, par le baron Taylor et par M. Dauzats.

Sur l'inventaire manuscrit, qui nous a été très obligeamment communiqué aux Archives du Louvre, le premier de nos tableaux figure avec le nº 127 et sous le titre de *Femmes de Madrid en costume de Majas.* Il fut exposé à partir de 1838 et il est mentionné sous le nº 100 par la *Notice des tableaux de la galerie espagnole exposés dans les salles du Musée royal au Louvre* (1838).

Quant au second, il fut gardé en réserve, sans doute en raison de l'aspect repoussant des têtes des personnages. A l'inventaire il porte le numéro 129 et le titre de *Vieilles femmes.*

Les dimensions indiquées sur le registre ne correspondent pas à celles de nos pièces (*Jeunes*, H. 1.61 — L. 1.05); *Vieilles* (H. 0.16 (*sic*) — L. 1.10). Mais nous avons pu nous convaincre que les mesures enregistrées par l'inventaire sont souvent de la plus haute fantaisie.

En 1850, nos peintures passèrent en Angleterre avec l'ensemble de la galerie revendiquée par la famille d'Orléans. Avec lui encore elles furent vendues à Londres, le 13 mai 1853. Nous devons à l'obligeance des chefs actuels de la maison Christie qui dirigea les enchères, des renseignements sur les prix qu'elles atteignirent et sur leur sort. Elles furent acquises par M. Durlacher qui paya pour les *Jeunes* vingt et une livres et, pour les *Vieilles*, quatre livres et quinze shillings. Aussi bien, n'étant pas au goût du jour, ne pouvaient-elles être que négligées. Il n'en est pas même question dans le compte-rendu — pourtant très détaillé — de la vente que donna l'*Art Journal !*

ECHANTILLONNAGE. JEUNES. — MAJA : *teint*, fardé, blanc gras et vermillon ; *yeux*, noirs ; *cheveux*, noirs. *Corsage*, blanc un peu crémeux, à ombres gris bleuâtre. *Mantille*, idem. *Boléro et robe*, bleu noirâtre ; *sur le saillant des plis*, du gris de fer bleuâtre et de l'outremer franc tirant sur le Prusse *Lettre*, blanc un peu crémeux. *Bas et rosettes, sur les souliers*, blanc un peu crémeux ; *souliers*, gris bleuté de satin. — CHIEN : *pelage*, blanc ; *corps*, gris lilas bleuâtre, rougissant *au tournant du ventre et des cuisses. Ruban*, cadmium clair. — SUIVANTE : *visage*, teint olivâtre, rougi par l'ombre du parasol. *Corsage, à basques*, dentelle noire. *Mantille*, idem. *Jupe* ; *robe de tulle et de dentelle* noires, *sur un transparent* jaune indien ; *d'où des aspects* vert olivâtre, ocre assourdie et jaune indien ; *en plus*, des rougeoiements déterminés par l'ombre portée du parasol. *Souliers*, gris bleuté. *Parasol*, jaune légèrement olivâtre ; *doublure*, orangé pourpre. — LAVANDIÈRES. I. A GAUCHE : *cheveux*, noirs ; *fichu*, rose très rabattu ; *bords*, noirs ; *corsage*, ocre assourdie ; *jupe*, outremer rompu de noir. AU SECOND PLAN. CELLE A GAUCHE, gris légèrement pourpré et rose très rabattu. CELLE A DROITE, gris lilacé. — II. A DROITE : *Première*, gris bleu un peu lilacé ; noir ; gris de cobalt ; taches d'orangé saumon et capucine. *Deuxième : cheveux*, noirs ; *corsage*, gris bleu avec des parties de lilas et de lilas rose ; *jupe*, outremer rabattu avec du noir. *Ensuite : visages*, roses, à ombres noirâtres ; *cheveux*, noirs ; gris un peu verdâtres. — SOL : *parties claires*, gris verdâtre, gris olivâtre gris lilacé ; ocre rouge. *Partie ombree*, gris terre d'ombre ; gris noir et terre d'ombre. — LINGES, blanc cru, blanc rosâtre, gris vert d'eau. — CIEL : *au-dessus des linges : à gauche*, rose un peu pourpré ; *à droite*, gris fumeux. *Les parties sombres sur la reproduction*, gris fumeux ; *au-dessus de l'ombrelle*, gris légèrement pourpré ; *les parties claires*, bleu fumeux.

Marqué en bas, à gauche, C 103.

VIEILLES. MAJA : *teint*, fardé rose ; *paupières*, sanguinolentes ; *perruque*, blond roux ; *bijoux*, perles et diamants. *Robe*, tulle blanc, *brodé de fleurs* bleu céleste, sur un transparent jaune de cadmium clair ;

berthe (épaulettes), dentelle bleu céleste ; *flot de ruban*, idem. *Souliers*, vermillon feu. *Chaise*, noyer clair, jaune de Naples aux lumières. — SUIVANTE : *teint*, basane cuivré ; *joues fardées*, rouge vif ; *yeux*, cernes de bistre noirâtre. *Robe*, dentelle noire sur transparent beige chaud ; *le bas*, rehaussé de blanc. *Mantille*, écarlate ; [illegible], noir. *Bracelet*, perles. *Miroir*, gris crémeux ; *tranche*, terre d'ombre ; [illegible], noire. *Chaise*, noyer clair. — BANQUETTE A GAUCHE, écarlate ; *galons*, or. — LE TEMPS : *cheveux*, blanchissant ; *teint*, basane, à ombres olivâtres ; *ailes*, gris crémeux ; aux demi-teintes, gris ocreux ; *ombres*, gris verdâtre. *Balai*, gris et bistre ; *manche*, ocre et brun. — FOND : *clairs*, crémeux et jaune indien. *Ailleurs*, gris lilace ; gris lilace sali aux grandes ombres.

Marque en bas, à droite, X 23.

Une pression appuyant la toile contre le châssis qui est très large, a causé des degradations surtout dans la partie inférieure, de chaque côté de la Maja.

TABLES



TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'ARTISTES

DES PEINTURES DU MUSÉE DE LILLE

PRÉSENTÉES DANS CET OUVRAGE

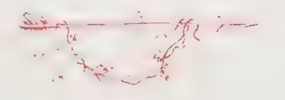




TABLE DE CONCORDANCE

DES DIFFERENCES ENTRE LE CATALOGUE DU MUSÉE ET LE PRESENT OUVRAGE

CATALOGUE DES TABLEAUX DU MUSEE DE LILLE (1893) N°		LA PEINTURE AU MUSEE DE LILLE		Pages.
8	AMBERGER (Chr. *Portrait de Charles-Quint*		AMBERGER (Atelier d	143
20	ASCH (Pieter van). *Paysage*		BOTH (Jan Dirksz)	285
34	BELLOTTO (Bernardo). *Vue de la Place Saint-Marc*		CANALE (Antonio)	509
38	BENT (Jan van der). *Paysage.*	*Site italien au coucher du soleil*	BERCHEM (Claes-Pietersz	307
53	BLÈS (Henri met de). *La Fuite en Egypte.*		BLÈS ? (Herri met de,	20
83	BOONEN (Arnold). *La Musicienne.*		SCHALCKEN (Godfried	553
99	BRAMER (Léonard. *Salomon sacrifiant aux idoles.*		WET (J)an de	277
104	BRAUWER (Adrien. *Le dejeuner au jambon.*	*Au cabaret*	BROUWER (Style de	119
116	BRUEGHEL (J.) et BALEN (H. van). *Repos de la Ste Famille.*	*Sainte Famille*	AVONT (P.) van et BRUEGHEL II (Jan	117
122	BRUEGHEL (P. le vieux). *La moisson.*		VALCKENBORCH (Lucas van)	30
123	BRUEGHEL (P. le vieux). *Le marche.*	*Rue de village par un temps de neige.*	BRUEGHEL II (Pieter	30
128	BRUYN (attribué à B. de). *Portrait de femme*		BRUYN II (Barthelomeus	165
147	CAPPELLE (Jean van de). *Marine*		VELDE II (Willem van de,	537
161	CEULEN (C.J. van). *Portrait d'Anne-Marie de Schurmann.*	*Portrait présumé d'Anna Maria van Schuurman.*		240
171	CLOUET (François). *Portrait de femme.*		CLOUET (Autour de François (vers 1560).	499
198	COSTA (Lorenzo). *La Vierge, l'Enfant, Sainte Catherine.*	*La Vierge adorant l'Enfant avec Sainte Cécile aupres d'elle.*		537
213	CRISTUS (Pieter). *Portrait de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne.*		MAITRE DE LA FRANCE DU NORD-EST (Deuxième moitié du XVe siècle).	535
216	CUIJP (Benjamin). *Portrait de jeune femme.*		MAES Nicolaes).	335
220	CUIJP (attribué a Jacques GERRITSZ). *Portrait d'une vieille femme*		CUIJP Jacob Gerritsz	208
225	DAVID (Gérard). *La Vierge et les anges.*		DAVID (Suite de Gérard).	11

[illegible] D[illegible] Jacques. *Portrait d'homme*	*La lecture interrompue* . . .	DELFF (Delfius) (Jacob Willem).	299
254 [illegible] (Rudolf). *Paysage* .	.	DECKER (Cornelis Gerritsz)	301
[illegible] D[illegible] (Simon). *[illegible]* .	.	ROMBOUTS (Salomon). . .	351
29[illegible] D[illegible] (Simon). *Paysage* .	. . .	ROMBOUTS (Jillis).	327
[illegible] D[illegible] attribué à Antoon van. *La Vierge au Donateur* .	*La Vierge avec Alexandre Scaglia en prières*	DIJCK Réplique de l'atelier d'A. van	[illegible]
[illegible] FA[illegible] attribué à Bartolommeo. *Sainte Agathe*		FACCINI (Pietro).	52
[illegible] [illegible] (Alessandro). *La Vierge et l'Enfant [illegible]*		Bo[illegible] (Atelier de .	520
[illegible] GASS[illegible] Lucas van. *Danse [illegible]*		PATINIR (Joachim de). . .	29
[illegible] G[illegible] W[illegible] (de). *Portrait d'un prince de la maison d'Orange* . . .	*Portrait de Jean-Maurice de Nassau*	.	241
[illegible] G[illegible] W[illegible] de. *[illegible]*		PALAMEDESZ (Anthonie). .	267
[illegible] G[illegible] L[illegible] (Francesco). *Le [illegible]*	. .	LUCAS (Eugenio)	575
[illegible] [illegible] (Jan van). *Paysage* . .		KNIJFF (Wouter).	208
[illegible] HALS attribué à Frans. *Jeune [illegible]* .	. . . . .	HALS II (Frans).	208
[illegible] HALS attribué à Frans. *[illegible]* .		HALS II (Frans)	208
[illegible] HALS attribué à Frans. *[illegible]* .		HALS (Dirk)	[illegible]
[illegible] HOLBEIN le jeune (Hans). *La [illegible]* .	*Portrait de la femme et des enfants d'Holbein*	HOLBEIN LE JEUNE (Copie ancienne d'après Hans).	143
[illegible] J[illegible] (Jacob). *La tentation*	*Madeleine tentée*		95
417 [illegible] Gerard (Steam[illegible]). *Saint Grégoire*	. . . . .	SACCHI (Andrea)	563
[illegible] L[illegible] attribué à Charles. *Portrait de [illegible]*	*Portrait de l'artiste*	MIGNARD (Pierre).	392
[illegible] L[illegible] (A[illegible] Jan). *Salomon* .	. . .	GELDER (Aert de).	357
[illegible] M[illegible] (Israel van). *La Vierge [illegible]* . .		MAÎTRE DE LA VIE DE MA[illegible]	14[illegible]
[illegible] M[illegible] (J[illegible] van). *Madeleine* . . .		ZEGERS (Gerraard)? . . .	30
[illegible] M[illegible] attribué à Michel van. *Portrait de femme*		VOORT (Cornelis van der)	229
[illegible] M[illegible] (Lucas de). *[illegible]* . . .		DIJCK (Philip van). . . .	373
[illegible] M[illegible] (Paul). *[illegible]* .		M[illegible] (J.)	1[illegible]
[illegible] N[illegible] (Pieter le Vieux). *Intérieur de la cathédrale de Bruges*	*Intérieur d'église*.		77
[illegible] N[illegible] (Nicolas). *Le [illegible] Jean Neal[illegible]* . .	.	N[illegible] Copie contemporaine d'après Nicolas	[illegible]
[illegible] N[illegible] (Adam van). *Jésus chez Marthe et Marie*	. . .	JO[illegible] (Jacob) .	91
[illegible] O[illegible] (Jacques van le Vieux). *Portrait d'homme*	. . . . .	V[illegible] (Cornelis de). Réplique	[illegible]
577 O[illegible] (Bernard van). *[illegible]*	. .	ORLEY (Barent van) .	[illegible]
578 O[illegible] (Bernard van). *[illegible]*	. . .	BRABANÇON ANONYME (P[illegible] B[illegible]) . .	35
[illegible] O[illegible] (C[illegible] Lucksz). *[illegible] tisserand* . .	. . . .	V[illegible] (Jan) .	329
29[illegible] PA[illegible] (Joachim). *Prédication de Saint Jean-Baptiste* . . .	. .	COECKE (Peeter) .	45
[illegible] P[illegible] (Bonaventure). *[illegible]* . .	. . . .	BEE[illegible] (Jacob) .	319
[illegible] PONTE (Jacopo da) Bassano. *Le [illegible]*	. . . . .	PONTE (Atelier de Jac. da	5[illegible]
[illegible] P[illegible] (Jacopo da) Bassano. *L'Intérieur d'un ménage*	*Intérieur de tisserand*	PONTE Atelier de Jac. da .	519
[illegible] PONTE (Jacopo da) Bassano. *Le Ménage* . .	. . . . . .	PONTE (Leandro da)	519
[illegible] P[illegible] (Leandro da). *Portrait* . . .	*Portrait de Battista Gardalino*	PONTE (Jacopo da)	547
[illegible] P[illegible] H[illegible]. *La [illegible]* . . .	. . . .	HALS (Dirk) .	[illegible]
[illegible] Q[illegible] (Erasme). *[illegible] reine de Saba* . .	. . . .	V[illegible] (Otto van)	[illegible]
[illegible] RUBENS (Pierre-Paul). *L'Abondance*	. . .	RUBENS (Atelier de	[illegible]
[illegible] RUBENS (Pierre-Paul). *La Prévoyance* . .	*La Prévoyance*.	RUBENS (Atelier de). . . .	30
[illegible] S[illegible] (J[illegible] van). *[illegible]* . . .	. . . . .	B[illegible] (A. van)	208
74[illegible] S[illegible] attribué à F[illegible]. *La Fortune [illegible]* .	*Le Chemin du Ciel* .	BOUTS (Dirck)	1[illegible]
72[illegible] TENIERS II (David). *Les Joueurs de [illegible]* .	. . . . . .	TENIERS I (David) . .	81
7[illegible]2 T[illegible] (Gerard). *Portrait de femme* . .	*Portrait d'une dame de qualité*	BORCH attribué à Gerard ter	275
78[illegible] VANUCCHI dit del Sarto (Andrea). *La Vierge, l'Enfant Jésus, [illegible] et [illegible] anges*	. . . .	SARTO (Manière d'Andrea del	520

813	VOS LE VIEUX (Martin de). *Portrait d'homme.*		POURBUS L'ANCIEN (Frans)	55
815	VRIES LE JEUNE (Adriaen de). *Portrait d'homme*		VRIES (Abraham de)	249
884	WAUTERS (Frans). *Prométhée sur son roc*		ZEGERS (Geeraard)	89
885	WAUTERS (Frans). *Pomone.*		ZEGERS (Geeraard)	87
891	WET (Jean de). *Résurrection de Lazare*		WET (Jacob de)	281
892	WEYDEN (École de Rogier van der). *Le Calvaire*		MAITRE DE LA VIE DE MARIE (Ecole du)	143
905	WOHLGEMUTH (Michel). *Le Christ insulté*	*Couronnement d'épines*	PSEUDO-GRUNEVALD	157
915	ZUSTRIS (Lambert-Frédéric). *Judith tenant la tête de Holopherne*		LAMBERT DE AMSTERDAM	221
916	ZUSTRIS (Lambert-Frédéric). *Apparition de Jésus à Marie-Madeleine*		LAMBERT DE AMSTERDAM	217
917	INCONNU (XVII[e] s.) E.F. *Portrait d'un architecte*		BOURDON (Sébastien)	427
919	INCONNU (XVII[e] s.), E.F. *Portrait de femme*		AVED ?	392
933	INCONNU (XIX[e] s.), É.An. *La Conversation*		MORLAND (George)	177
935	INCONNU (XVII[e] s.), E.E. *Tête de femme*	*Mater dolorosa*	MURILLO	581
950	INCONNU (XVIII[e] s.) E.F. *Portrait de M[lle] Lucie Cattaert.*		ROSLIN (Alexandre)	187
953	INCONNU (XVI[e] s.), É. de Liège. *Saint Amand*	*Saint Amand patronnant un abbé*	FLORIS (Frans)	49
957	INCONNU (XVI[e] s.), E.Al. *Le Crucifiement*		ANONYME WESTPHALIEN (premier quart du XVI[e] siècle)	153
960	INCONNU (XVII[e] s.), É. H. *Paysages avec Figures*	*Scène militaire à la porte d'une ville.*	CUIJP (Aelbert)	208
972	INCONNU (XVIII[e] s.), E.F. *Vieille femme assise*		CHARDIN (J.-B. Siméon)	437
980	INCONNU (XV[e] s.). E.Fl. *Volets réunis d'un triptyque.*	*Donateur et Donatrice.*	ANONYME COLONAIS (XV[e]-XVI[e] siècle)	149
981	INCONNU (XVI[e] s.), É.I. *Annonciation*		MARATTA (Carlo)	521
982	INCONNU (XVII[e] s.), É.H. *Portrait de femme*		HONTHORST (Guillam van)	273
983	INCONNU (XVI[e] s.) É. Fl. *Tarquin et Lucrèce*		SANDERS VAN HEMESSEN (Jan)	41
988	INCONNU (XIV[e] s.), É.I. *Saint Antoine de Padoue*		FOPPA (Vincenzo)	520
889	INCONNU (XIV[e] s.), E.I. *Grand rétable d'autel*		SIENNE (Ecole de)	520
992	INCONNU (XV[e] s.), É.I. *La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean*		ROMANO (Antonatio)	533
994	INCONNU (XV[e] s.), E.I. *Triptyque*		ECOLE FLORENTINE PRIMITIVE (1[re] moitié du XV[e] siècle)	520
995	INCONNU (XV[e] s.), É.I. *Vierge adorant l'Enfant.*		EUSEBIO DA SAN GIORGIO	520
997	INCONNU (XVI[e] s.), E.Fl. *Quatre sujets religieux.*		ECOLE D'AVIGNON	392
1006	INCONNU (XVI[e] s.), É.Al. *L'Annonciation*		LIESBORN (Suite du maître de)	143
1007	INCONNU (XVI[e] s.), E.Al. *L'Adoration des Bergers.*		LIESBORN (Suite du maître de)	143
1008	INCONNU (XVI[e] s.), E.Al. *L'Adoration des Mages*		GILTLINGER (Gumpolt)	151
1016	INCONNU (XVI[e] s.), É.H. *Portrait d'un savant*		CODDE (Pieter)	208
1020	INCONNU (XVI[e] s.), E.F. *Sujet satirique*	*La Folie de la musique.*	ECOLE FRANÇAISE (vers 1560)	392
1022	INCONNU (XV[e] s.) E.Fl. *Sujet religieux.*	*Méditation sur la Bonne Mort.*	BOUTS (Albrechts)	23
1032	INCONNU (XVI[e] s.), É.Fl. *Portrait de femme.*	*Portrait de Johanna van Grudingen*	ANONYME HOLLANDAIS (1[re] moitié du XVI[e] siècle)	211
1042	INCONNU (XVII[e] s.), É.H. *Portrait de femme.*		ANONYME HOLLANDAIS (passage du XVI[e] au XVII[e] siècle)	225
1046	INCONNU (XVI[e] s.), É.H. *Fermière hollandaise*	*Une pâtissière.*	AERTSZ (Pieter)	213
1048	INCONNU (XVI[e] s.), É.E. *Adoration des bergers*		NAIN (Les Le)	413
1050	INCONNU (XVII[e] s.), E.H. *Portrait de femme.*		DELFF (Jacob Willemsz).	223
1053-55	INCONNU (XIV[e] s.), É.Fr. *Saints Paul, Mathieu, Jude.*		ECOLE FRANÇAISE DU MIDI.	392
1056	INCONNU (XVI[e] s.), É.V. *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*		PITATI VERONESE (Bonifazio de)	543





TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'ARTISTES

DES

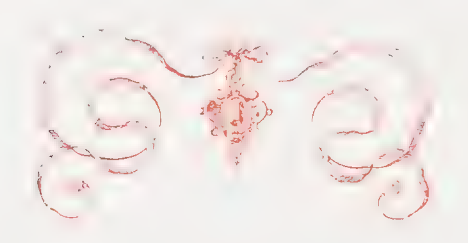
REFERENCES ARTISTIQUES INVOQUEES DANS CET OUVRAGE



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS, DES LIEUX, DES MATIÈRES

CITÉS DANS CET OUVRAGE





ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 17, l. 3.
induisent . . . . lire. . . . . . induit

P. 30, l. 3.
nos 534 et 534A . . . . lire. . . . . . nos 354A et 354B

P. 38, l. 15.
649 du Musée d'Anvers . . . . lire. . . . . . 208 du musée d'Anvers

P. 42, l. 7
Ecole allemande . . . . lire. . . . . . Ecole flamande

P. 48, l. 25.
manque du . . . . lire. . . . . . manque d'un

P. 132, l. 7.
régents . . . . lire. . . . . . régentes

P. 143, l. 2.
résulté . . . . lire. . . . . . résultée

P. 146, l. 26.
angelots . . . . lire. . . . . . angelets

P. 165, l. 19.
1028 . . . . lire. 128

P. 165, l. 20.
1887 . . . . lire. 1883

P. 222, l. 27.
Dosso Dossi. . . . . lire. . . . . . Crist. Allori

P. 226, l. 16, ajouter :

En somme, l'attribution à Rudolf von Antwerpen du portrait de J. van der Does (Janus Douza) au musée de Leyde résulte d'une interprétation abusive d'un des vers latins inscrits sur la bande inférieure du cadre .

Rudolphi artifici quam bene picta manu.

On n'est pas plus fondé à identifier l'artiste qui répondait à ce prénom de Rudolphus avec Rudolf van

Antwerpen qui avec ce Rudolphus Wilhelmius Culemburgensis, « peintre éminent et excellent portraitiste », dont Arend van Buchel enregistre la mort à Utrecht en décembre [illegible]. Cf. le *Diarium* de A. van Buchell, publié par G. Brom et L. A. van Langeraad, 1907, p. 432.

P. 243, note, ligne 1
G. Terburg . . . . lire. . . . G. ter Borch

P. 271, l. 16
Braunschweig . . . ajouter . (n. 242)

P. 392, l. 1
modele . . . . . . lire. . . . . . carton

P. 392, l. 14
Lebrun . . . . . lire . . . . . P. Mignard

P. 392, note [illegible], l. 1
VAXELL . . . . lire . VAXELL

P. 394, l. 11
son arrangement . . . . lire. . . . . leur arrangement

P. 477, note [illegible], l. 1
[illegible] de Beauvoir . . . . lire. . . . . Roger de Beauvoir

P. 520, l. 27
avec religieuse . . . . . . lire. . . . . *avec une religieuse*

P. 538, l. 26
Panicale . . . . . . lire. . . . . . Panigale

P. 544, l. 33
Ambrosiana . . . . . . ajouter . . . (n. 43)

P. 566, l. 33
Pallzao . . . . lire. . . . . . Palazzo

P. 569, l. 17
Belloto . . . . . lire. . . . . . Belloto

P. 604, col. 1, l. 6
[illegible] . . . . lire. . . . . . [illegible]



TABLE DES MATIÈRES





TABLE DES GRAVURES

ÉCOLE FRANÇAISE

ÉCOLE ITALIENNE

ÉCOLE ESPAGNOLE

LILLE
IMPRIMERIE L. DANEL
1908

PL. 109



[illegible] DICHON

PL. 110


I·N·R·I

PL. III





PL. 112



147

LES LE NAIN

PL. 113



PL. 114



52

SEBASTIEN BOURDON



154

NICOLAS DE LARGILLIERE

PL. 116



158

JEAN HONORÉ FRAGONARD

[illegible]

PL. 117



PL. 118



161

[illegible]

PL. 119



[illegible]

[illegible]

PL. 120



PL. 121



165

LOUIS BOILLY

[illegible]

166

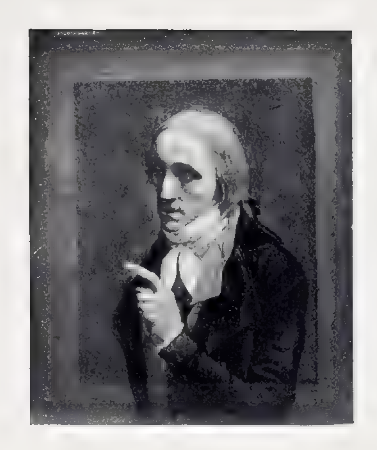
LOUIS BOILLY

[illegible]

167

LOUIS BOILLY

[illegible]







168

LOUIS BOILLY

[illegible]

169

LOUIS BOILLY

[illegible]

170

LOUIS BOILLY

[illegible]







172

COROT

[illegible]


COROT



173

DELACROIX

PL. 125



Pl. 126



PL. 127



PL. 128



178

JEAN FRANÇOIS MILLET

PL. 129



176

ERNEST MEISSONIER

PL. 130



PL. 131



PL. 132



PL. 133



187

PAUL BAUDRY

[illegible]

PL. 134





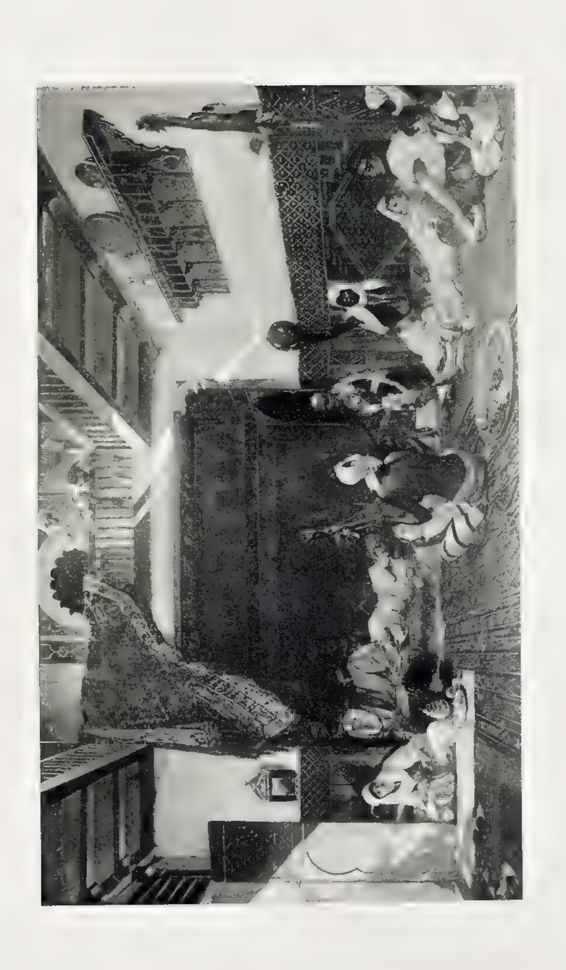
188

CHARLES CAZIN

PL. 135



PL. 136



149

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

146

LES LE NAIN

PL. 137





[illegible]

SÉBASTIEN BOURDON

[illegible]

[illegible]

JEAN DE BOULLOGNE

[illegible]

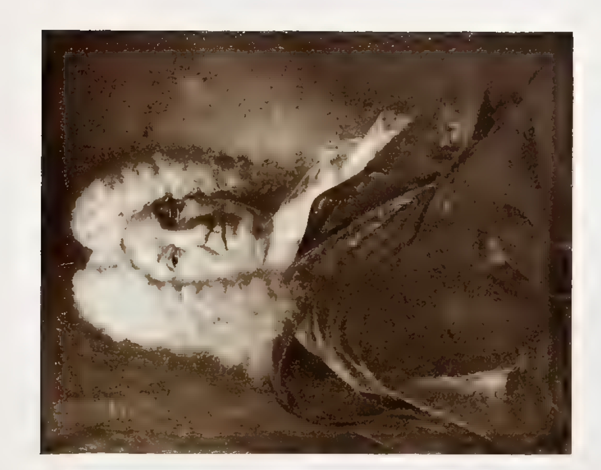
PL. 138





PL. 139





171

THÉODORE GÉRICAULT





PL. 141





PL. 142





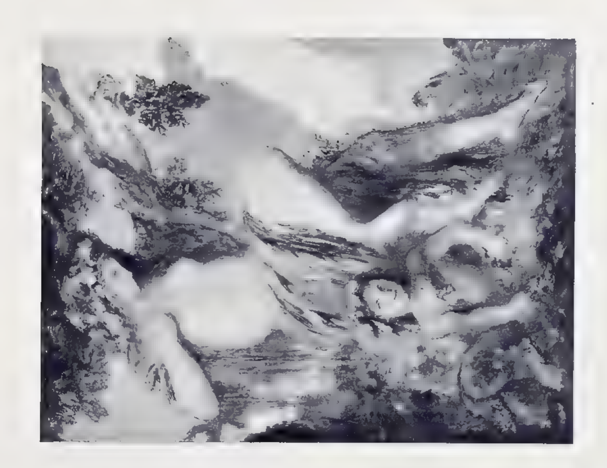
PL. 143





PL. 144





191

AUTOUR D'ANDREA DEL VERROCCHIO

[illegible]

PL. 145



192

DOMENICO DEL GHIRLANDAIO

MADONE A L'EGLANTINE

PL. 146



PL. 147





196

ATELIER DE GIOVANNI BELLINI
AU DEBUT DU XVI[e] SIECLE

[illegible]
[illegible]

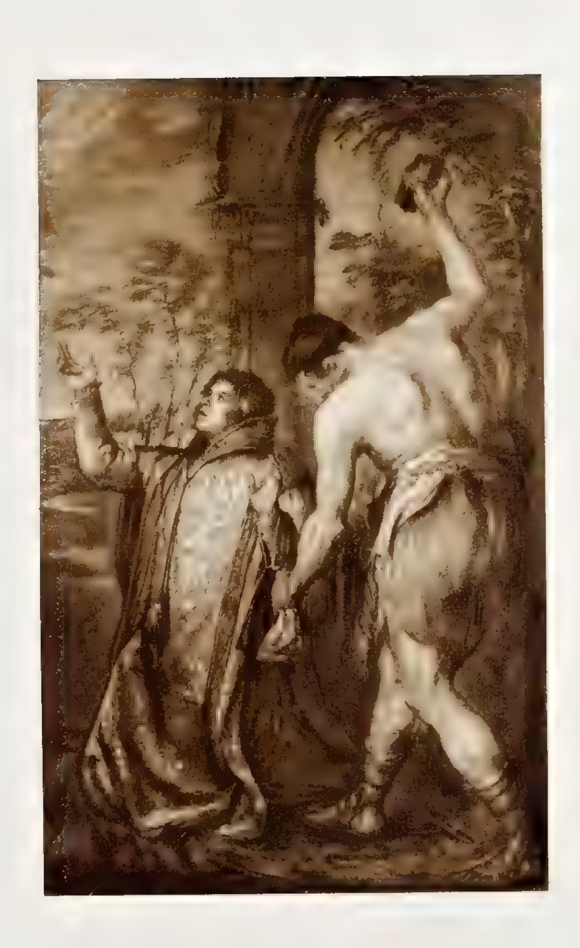
PL. 148



PL. 149



PL. 150



200

PAOLO CALIARI

MARTYRE DE [illegible]

PL. 151



203
BERNARDO STROZZI

MOISE [illegible]

PL. 152



[illegible]

193

[illegible]

PL. 153





PL. 154





Pl. 155





206

ANTONIO CANALE

[illegible]

207

FRANCESCO FOSCHI

[illegible]





[illegible]

JUSEPE DE RIBERA

[illegible]

PL. 157



FRANCISCO DE GOYA

PL. 158



PL. 159



208

DOMENICO THEOTOCOPULI

210

MUR[illegible]

PL. 160





